اردو ادب کی تشکیلِ جدید

نو آبادیاتی اور پسِ نو آبادیاتی عہد کے اردو ادب کے مطالعات

ناصر عباس نیّر

اوکسفرڈ

اردو ادب کی تشکیلِ جدید

نو آبادیاتی اور پسِ نو آبادیاتی عہد کے اردو ادب کے مطالعات

ناصر عباس نیّر

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، یونیورسٹی آف اوکسفرڈ کا ایک شعبہ ہے۔
یہ دنیا بھر میں بذریعہ اشاعت تحقیق، علم وفضیلت اور تعلیم میں اعلیٰ معیار کے مقاصد کے فروغ میں
یونیورسٹی کی معاونت کرتا ہے۔ Oxford برطانیہ اور چند دیگر ممالک میں
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کا رجسٹرڈ ٹریڈ مارک ہے

پاکستان میں امینہ سیّد نے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
نمبر ۳۸، سیکٹر ۱۵، کورنگی انڈسٹریل ایریا،
پی۔او بکس ۸۲۱۴، کراچی۔ ۷۴۹۰۰، پاکستان
سے شائع کی

پہلی اشاعت ۲۰۱۶ء

ISBN 978-0-19-940262-5

نوری نستعلیق فونٹ میں کمپوز ہوئی
۵۴ گرام بک پیپر پر طبع ہوئی
کاغذی پرنٹرز، کراچی میں طبع ہوئی

انتساب

جدید ادب کی بنیاد رکھنے والے اُردو ادیبوں کے نام

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست
خود سخن از کفر و ایمان می رود
غالب

ایک کتاب کا کام اس کے سوا کیا ہو سکتا ہے کہ وہ ہمارے اندر کے منجمد سمندر کے لیے تیشہ بنے۔

ماخوذ: فرانز کافکا

فہرست

پیش لفظ

متبادل بیانیہ: چند اشارات

یہ کتاب مابعد نو آبادیات: اُردو کے تناظر میں (جسے اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس پاکستان ہی نے ۲۰۱۳ء میں شائع کیا تھا) کے بعد لکھی گئی ہے۔ مابعد نو آبادیات میں اُردو زبان و ادب کے بعض رجحانات اور نظریات کو نو آبادیاتی سیاق میں سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ زیرِ نظر کتاب میں بھی یہی کوشش کی گئی ہے۔ اس کتاب کے مصنف کو ہر قدم پر یہ خیال رہا ہے کہ مابعد نو آبادیات میں جن مباحث کو چھیڑا گیا تھا، اُن سے آگے کے اور بعد کے مباحث کو موضوع بنایا جائے۔ اس کتاب پر کام شروع کرنے سے پہلے مجھے ان 'موضوعات' کا تو علم تھا جن پر مجھے لکھنا تھا، (مثلاً مجھے یہ کتاب وہاں سے شروع کرنا ہے جہاں پہلی کتاب کا خاتمہ ہوا تھا، یعنی انجمنِ پنجاب کے بعد لکھے گئے اُردو ادب سے) مگر اس بات کا ٹھیک ٹھیک اندازہ نہیں تھا کہ 'آگے کے' اور 'بعد کے' مباحث کون سے ہیں۔ موضوع اور مبحث کا فرق برابر پیشِ نظر رہا، ایک ہی 'موضوع' سے متعلق ایک سے زیادہ 'مباحث' ہو سکتے ہیں، مثلاً فکشن کے موضوع، یا شاعری کے موضوع پر کئی زاویوں سے بحث کر سکتے ہیں۔ اس کتاب کے موضوع کا بڑا حصہ تو وہی ہے جو پہلی کتاب کا تھا، یعنی نو آبادیاتی عہد کا اُردو ادب، تاہم ایک مقالے میں پس نو آبادیاتی عہد کے اُردو فکشن کو بھی موضوع بنایا گیا ہے، مگر اس کتاب کے مباحث کو پہلی کتاب کے مباحث سے کچھ نہ کچھ آگے لے جانے کی حتی المقدور کوشش کی گئی ہے۔ برسبیلِ تذکرہ اگر کوئی مصنف اپنی نئی کتاب میں پہلے کی باتوں کی تکرار سے باز نہیں رہ سکتا تو اسے لکھنے سے سبک دوش ہو جانا چاہیے (یہ الگ بات ہے کہ لکھنے سے سبک دوش ہونے کا فیصلہ صرف وہی ادیب کر سکتے ہیں جو اپنی ذات سے متعلق کڑی سچائی کا سامنا کرنے کی جرأت رکھتے ہیں۔ اگر ہمارے ادیب یہ جرأت کر سکتے تو ہم قارئین پر احسان کرتے جن کا دم کلیشوں کی آلودگی سے گھٹتا ہے)۔ 'آگے اور بعد' کے مباحث کا ٹھیک ٹھیک اندازہ نہ ہونے کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اُردو میں نو آبادیاتی مطالعے کی کوئی باقاعدہ روایت موجود ہی نہیں تھی۔ اکا دُکا مضامین ضرور لکھے گئے تھے، جن کی اہمیت یہ تھی کہ وہ سنجیدہ اور گہرے نو آبادیاتی مطالعے کی ضرورت کا احساس دلاتے۔ دوسری طرف انگریزی میں مابعد نو آبادیات پر کتب کا عظیم الشان ذخیرہ موجود ہے، مگر ان میں ایسی

کتابیں نہ ہونے کے برابر ہیں، جن میں اُردو ادب کا مطالعہ نو آبادیاتی تناظر میں کیا گیا ہو۔ ایک یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ مابعد نو آبادیات سے متعلق انگریزی کتب میں دو طرح کے انگریزی لکھنے والوں کی تحریروں کو موضوع بنایا گیا ہے، ایک وہ جو یورپی ہیں، دوسرے وہ جو ایشیائی یا افریقی ہیں، مگر جنھوں نے جدید مغربی تعلیم حاصل کی، مغربی ادب پڑھا اور پھر اپنی مادری یا قومی زبان کی بجائے انگریزی (یا پھر فرانسیسی، ہسپانوی وغیرہ) میں لکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ مابعد نو آبادیات (یعنی پوسٹ کولونیل ازم) کا ڈسکورس کم از کم لسانی حوالے سے 'یورپ مرکزیت' کا حامل ہے۔ اس ڈسکورس میں زبان کے کردار کو خاصی اہمیت ملی ہے، مگر یہ ایک مرکزی یا امپیریل زبان کا تصور قائم کرنے کا دوسرا نام ہے۔ مثلاً *The Empire Writes Back* کے مصنفین لکھتے ہیں:

[اگر] زبان کا اہم تفاعل طاقت [کے اظہار] کا ذریعہ بنتا ہے تو اس کا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ پس نو آبادیاتی تحریر اپنی خصوصیت کا اظہار کرنے کے لیے مرکز کی زبان پر گرفت حاصل کرے اور اس کا مقام اس ڈسکورس میں بحال کرے، جو استعمار زدہ حالت رمقام کے مطابق ڈھل چکا ہو۔ یہ کام دو خاص طریقوں سے ہوتا ہے۔ پہلے طریقے کی رُو سے 'انگریزی' کے استحقاق کی منسوخی یا انکار کیا جاتا ہے، جو ابلاغ کے ذرائع پر میٹروپولیٹن طاقت کو مسترد کر دینے سے عبارت ہے۔ دوسرا طریقہ عبارت ہے، مرکز کی زبان پر تصرف حاصل کرنے اور اس کی تشکیلِ نو سے، یعنی زبان کے نئے استعمال کے لیے اس پر عبور حاصل کرنا اور اسے نئی صورت میں ڈھالنا، یہ عمل زبان کو نو آبادیاتی استحقاق سے محروم کرتا ہے۔[1]

کیا یہ مصنفین یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جسے پس نو آبادیاتی متن کہا جاتا ہے، وہ مرکز کی زبان پر کسی حاشیائی وجود کے تصرف کا دوسرا نام ہے؟ گویا مابعد نو آبادیاتی ڈسکورس میں انگریزی صرف 'مرکز کی زبان' نہیں، 'مرکزی زبان' بھی ہے۔ اس منطق کی رُو سے پسِ نو آبادیاتی متن قائم ہی اُس وقت ہوتا ہے جب وہ نو آبادیات کی 'مرکزی زبان' میں لکھا گیا ہو۔ (یہ ایک متنازع نکتہ ہے کہ انگریزی پر کسی ایشیائی یا افریقی کا تصرف، اس کے استحقاق یعنی مرکز کی زبان ہونے کو منسوخ کر سکتا ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ جو ثقافتی طاقت، اپنی زبان کو مرکزیت دیتی ہے، اور اس کی مرکزیت کی طاقت میں اضافے کی خاطر اسے آفاقی بنانے کی کوشش کرتی ہے، وہ کیا اس بات سے غافل ہوتی ہے کہ کسی دوسری ثقافت (اور خصوصاً محکوم، یا تیسری دنیا کے ملک کا) کوئی باشندہ اس کی مرکزیت کو تہ و بالا کر سکتا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ وی ایس نائپال ہوں یا چنوا اچیبے، وہ مرکز کی زبان میں عمر بھر لکھنے کے باوجود انگریزی کے نہیں، پسِ نو آبادیاتی انگریزی مصنفین سمجھے جاتے ہیں) پسِ نو آبادیاتی متن کی مذکورہ منطق کس قدر مغالطہ آمیز ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ سب سے اہم بات یہ

کہ اس میں پس نو آبادیاتی دنیا کی 'اپنی' زبان کی بازیافت (reclamation) کا ذکر ہی نہیں کیا گیا، حالاں کہ پس نو آبادیاتی دنیا اپنے وجود کے مستند اظہار کے لیے اپنی زبان و ثقافت کی اس بازیافت کی شدت سے آرزومند ہوتی ہے، جس کی مدد سے وہ 'نئی دنیا' میں خود کو ازسرِ نو با معنی بناتی ہے، لیکن یہ آسان نہیں۔ بہت سی گڑ بڑ 'نئی دنیا' کی تعریف وضع کرنے ہی کے دوران میں ہو جاتی ہے۔ مابعد نو آبادیات سے متعلق انگریزی تحریروں میں یورپ پہلی دنیا ہے، جب کہ ایشیا و مشرق و افریقا تیسری دنیا ہے۔ چوں کہ جدیدیت اور اس کے صنعتی و فنی مظاہر پہلی دنیا میں بیش از بیش ہیں، اس لیے وہ نئی دنیا بھی ہے، اور تیسری دنیا مجبور ہے کہ وہ اس پہلی اور نئی دنیا کے تناظر ہی میں خود کو نئے سرے سے با معنی بنائے، یعنی وہ اس 'نئی دنیا' کی آرزو کرے، اور اپنے وجود کے معانی کے سند و جواز کے لیے پہلی و نئی دنیا کی طرف برابر رجوع کرے۔ 'نئی دنیا' کی اس تعریف میں پس نو آبادیاتی ملکوں کی 'نئی دنیا' اوجھل ہو جاتی ہے۔ انھیں حقیقتاً اپنی نئی دنیا خلق کرنا ہوتی ہے۔ 'سفید نئی دنیا' کی آرزو کرنے اور 'اپنی نئی دنیا' کی تعمیر کی کوشش کرنے میں بہت فرق ہے۔ اپنی نئی دنیا کی تعمیر میں جدیدیت کی نہیں، 'سفید، آفاقی جدیدیت' کی نقل کی نفی کی جاتی ہے۔

دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ پس نو آبادیاتی مصنف جب انگریزی میں لکھ کر، اس کے 'مرکز کی زبان' ہونے کے استحقاق کو منسوخ کرتا ہے تو اس اقدام کا بنیادی منشا کیا ہے؟ اگر اس کا منشا ردِ نو آبادیات (یعنی ڈی کولونائزیشن) ہے، یعنی نو آبادیاتی تشکیلات، نو آبادیاتی ادبی و جمالیاتی کینن اور دیگر اجارہ داریوں کے نظام کی منسوخی ہے تو یہ عمل صرف یورپی زبان کے مذکورہ استحقاق کو مجروح کرنے سے نہیں ہو سکتا۔ اسے ہم ردِ نو آبادیات کی طرف ایک قدم ضرور قرار دے سکتے ہیں، کیوں کہ اس طور 'مرکز کی زبان' میں حاشیائی وجود مداخلت کرتا ہے؛ وہ 'سفید آدمی کی دنیا' میں 'سیاہ آدمی کی دنیا' کی آواز پہنچاتا ہے، لیکن اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ اس آواز کے معنی و منشا کے تعین کا اختیار 'مرکز کی زبان' کے پاس ہوتا ہے۔ غور طلب نکتہ یہ ہے کہ پس نو آبادیاتی مصنف انگریزی، فرانسیسی، ہسپانوی میں لکھتے ہوئے ان زبانوں کے ادب کے مرکزی دھارے کے کنارے پر موجود رہتا ہے۔ بلاشبہ یہ مصنفین ادب کا ایک نیا دھارا (جسے مابعد نو آبادیاتی ادب، دولت مشترکہ کا ادب وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے) وجود میں لاتے ہیں، مگر یہ دھارا، انگریزی و فرانسیسی و ہسپانوی ادب کے مرکزی دھارے کے قلب میں جگہ نہیں پا سکتا؛ وہ اپنی مابعد نو آبادیاتی شناخت برقرار رکھتا ہے۔ نیز اپنی اس شناخت کو قائم رکھنے ہی کے عمل میں وہ یورپی ادب کے مرکزی دھارے سے الگ، فاصلے پر ہوتا چلا جاتا ہے۔ دوسری طرف یہ ادب خود نو آبادیاتی یا سابق نو

آبادیاتی ملکوں کے اپنے ادب سے بھی فاصلے پر رہتا ہے۔(تاہم یورپی ادب اور اپنے ادب سے فاصلے کا مفہوم یکساں نہیں ہے) پس نو آبادیاتی مصنف عموماً جلا وطن ہوتے ہیں۔ان کی تحریر بھی جلا وطنی کے تجربے سے گزرتی ہے۔

دوسری قابل توجہ بات یہ ہے کہ صرف نو آبادیات(اور اب گلوبلائزیشن) کی رو سے انگریزی مرکز کی زبان ہوسکتی ہے؛ وگرنہ ہر ثقافت اپنی زبان رکھتی ہے،اور اسے مرکزی قرار دینے کی ضرورت نہیں ہوتی،اس لیے کہ کئی زبانوں میں سے کسی ایک کو مرکزی قرار دینا ایک اچھا خاصا سیاسی فیصلہ ہوتا ہے، یا کم از کم سیاسی مضمرات کا حامل فیصلہ ہوتا ہے۔علاوہ ازیں جب ہم مرکز کی زبان کے استحقاق کی منسوخی کا یہ مفہوم لیتے ہیں کہ اس میں میٹروپولیٹن دنیا کے ساتھ ساتھ،ایشیائی وافریقی دنیا کو بھی لکھا جانے لگتا ہے،تو ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہم اس امر کو تسلیم کر رہے ہیں کہ 'صرف مرکز کی زبان' ہی یہ استحقاق رکھتی ہے کہ اس میں یورپی، ایشیائی، افریقی،غرض ہر طرح کی دنیا کو لکھا جا سکتا ہے۔دوسری طرف ہم دیگر زبانوں کے اس استحقاق کو نظر انداز کر رہے ہوتے ہیں جو انھیں کسی سیاسی مرکز نے نہیں دیا، بلکہ جو انھیں خود اپنی ثقافت کی ترجمان ہونے کے ناتے حاصل ہے۔

اس دوران میں یہ بات ہمارے ذہن سے محو ہو جاتی ہے کہ اگر انگریزی ہر طرح کی دنیا،یعنی مقامی اور غیر مقامی دنیا کو لکھ سکتی ہے تو خالصتاً سائنسی لسانیاتی اصول کی رُو سے ہر زبان، ہر دنیا کو لکھ سکتی ہے، بشرطیکہ اس زبان کے ابلاغ کی تمام نزاکتوں پر کسی کو عبور حاصل ہو۔اسی ضمن میں تیسری بات یہ ہے کہ 'مرکز کی زبان' کے ذریعے نو آبادیاتی مرکز کی تشکیلات اور اجارہ داریوں کی منسوخی ایک گہرے تضاد کی حامل ہے۔مرکز کی زبان کے استحقاق کی منسوخی سے پہلے،مرکز کی زبان کی آرزو کرنا ہوتی ہے۔ایک ہی شے کی آرزو اور اس کی منسوخی سے جو تضاد پیدا ہوتا ہے، وہ انگریزی کے تمام پس نو آبادیاتی مصنفین کی تقدیر ہے؛ وہ جس کی محکومی کا گلہ کرتے ہیں،اسی کے ذریعے آزادی چاہتے ہیں۔یعنی: میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں۔

ردِ نو آبادیات اپنی ثقافت کی زبان کی 'معنی آفریں بحالی' سے ممکن ہے۔اگر ردِ نو آبادیات سے مراد یہ ہے کہ سفید آدمی و سفید کلچر کے خارجی و سیاسی استحصال اور داخلی و نفسیاتی جبر سے نجات حاصل کی جائے تو یہ حقیقی متبادل بیانیے کی تخلیق ہی سے ممکن ہے؛حقیقی متبادل بیانیہ زبانِ غیر میں نہیں لکھا جا سکتا۔اپنی زبان کی 'معنی آفریں بحالی' اور حقیقی متبادل بیانیے کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ابلاغ کے علاوہ، ہر زبان کی ایک علامتی اہمیت بھی ہوتی ہے۔ابلاغ،زبان کی فطری خصوصیت ہے، جب کہ اس کی علامتی اہمیت 'مصنوعی' یعنی بنائی گئی ہوتی ہے۔زبان کی علامتی اہمیت کا انحصار

ریاست کی لسانی پالیسی اوران نظریاتی ترجیحات سے ہوتا ہے، جو تعلیمی نظام، میڈیا اور دوسرے سول اداروں کی مدد سے ثقافت میں سرایت کر جاتی ہیں۔ فارسی مغل اشرافیہ کی زبان ہے، انگریزی نوآبادیاتی اشرافیہ کی زبان ہے، اُردو برصغیر میں اسلام کی زبان ہے؛ پنجابی جاٹوں کی زبان ہے۔ یہ جملے فارسی، انگریزی، اُردو اور پنجابی کی علامتی اہمیت سے متعلق ہیں۔ زبان کی علامتی اہمیت، اس کی ابلاغ کی صلاحیت میں اضافہ تو نہیں کرتی، مگر ابلاغ کے عمل اور متکلم کے لہجے میں اعتماد یا بے اعتمادی، نیز خطابت یا اشاریت پر شدت سے اثر انداز ہوتی ہے۔ چناں چہ نوآبادیاتی باشندوں کے بیانیے جب 'مرکز کی زبان' میں یا اپنی مقامی زبانوں میں ظاہر ہوتے ہیں تو ان بیانیوں کے ابلاغ کا عمل، متعلقہ زبان کی علامتی اہمیت سے شدت سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک ہی بات دو زبانوں میں قطعی یکساں مفہوم اور ایک جیسے اثر کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔

دوسری طرف جسے ہم متبادل بیانیہ کہتے ہیں، وہ احتجاجی، مزاحمتی اور قومی بیانیوں ہی کے قبیل سے ہے، مگر کچھ باتوں میں یہ ان سے مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً یہ بات سب میں مشترک ہے کہ یہ سب بیانیے استعمار زدہ مصنفین پیش کرتے ہیں، مگر ایک بنیادی فرق بھی ہے؛ وہ یہ کہ احتجاجی و مزاحمتی بیانیے استعمار کار کے بیانیوں پر 'منحصر' ہوتے ہیں، جب کہ متبادل بیانیہ استعمار کار کے حاوی بیانیوں پر لازمی انحصار سے آزاد ہوتا ہے۔ مزاحمتی بیانیہ اس مفہوم میں 'منحصر بیانیہ' ہوتا ہے کہ اس کی ابتداء، اس کی سمت، اس کی حد استعمار کار کے بیانیوں سے طے ہوتی ہے؛ استعمار کار کے بیانیوں کی غیر موجودگی میں مزاحمتی بیانیے بھی معدوم ہوتے ہیں۔ دوسری طرف متبادل بیانیے کا آغاز اپنے وجود کے مستند اظہار اور اپنی زبان، اپنی ثقافت کی بازیافت کی آرزو سے ہوتا ہے۔ وجود، زبان اور ثقافت استعماری بندوبست میں 'گم شدہ' ہوتے ہیں۔ استعمار کار کے حاوی بیانیے اپنی خطابت، اپنی علمیات، اپنی گھن گرج اور ترسیل کے وسائل پر اجارے سے استعمار زدوں کے وجود، زبان اور ثقافت کو 'گم شدہ' رکھتے ہیں۔ متبادل بیانیہ ان کی بازیافت کرتا ہے، ان کا احیا نہیں۔

خلط مبحث سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم یہاں احیا اور بازیافت میں فرق قائم کریں۔ احیا ماضی کا ایک پُرشکوہ تصور قائم کر کے اسے واپس لانے کی سعی ہے، جب کہ بازیافت کے ذریعے ماضی کو ازسرِنو بامعنی بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ احیا کا عام طور پر نتیجہ قدامت پرستی ہے، جو بہ یک وقت رومانوی اور مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہوتی ہے، مگر بازیافت کی مدد سے حال کے ان رخنوں کو ماضی کے نئے معانی سے پُر کرنے کی تخلیقی کوشش کی جاتی ہے، جو استعماری طاقت کے اجارہ دارانہ عمل سے گم ہو گئے تھے۔ نوآبادیاتی عہد میں چوں کہ مقامی باشندوں کی تاریخ کو مسخ کیا جاتا ہے یا

حافظے سے محو کیا جاتا ہے، اس لیے مقامی لوگ اپنی تاریخ و اساطیر کے احیا اور بازیافت کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں احیا اور بازیافت دونوں نوآبادیات کی علمیاتی و ثقافتی اجارہ داری کا ردِعمل ہیں، مگر احیا مقامی باشندوں کے یہاں قدامت پسندی کے رومانوی تصور کو راسخ کرتا ہے، نیز قدامت پسندی کا باقاعدہ مابعد الطبیعیاتی جواز بھی گھڑتا ہے، جب کہ بازیافت کا عمل گم شدہ ماضی کی مستند دریافت کرتے ہوئے، اسے زمانہ حال میں نئے سرے سے بامعنی بناتا ہے۔ چناں چہ احیا، قبل نوآبادیاتی دنیا (یعنی 'پری کولونیل ازم') کی طرف لوٹنے کا عمل ہے، اور بازیافت ردِنوآبادیات (یعنی 'ڈی کولونائزیشن') کا عمل ہے۔

احتجاجی و مزاحمتی بیانیے امپیریل مرکز کی زبان یا اپنی مقامی زبان دونوں میں پیش کیے جا سکتے ہیں، مگر متبادل بیانیہ صرف اپنی مقامی زبان میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ مقامی زبان میں کسی ردِ استعماری خیال کا اظہار، اسے متبادل بیانیہ نہیں بناتا۔ متبادل بیانیے کے لیے ضروری ہے کہ وہ مقامی زبان کو اس علامتی حیثیت سے نجات دلائے، جو نوآبادیاتی نظام نے اس سے نتھی کر دی تھی، یعنی اسے ابلاغ و ترسیل کے نظام میں حاشیے پر دھکیل رکھا تھا، اور اس سے متعلق کئی اساطیر گھڑ رکھی تھیں؛ مثلاً یہ کہ مقامی زبانیں ورنیکلر یعنی غلاموں کی زبانیں ہیں، انھیں گنوار لوگ بولتے ہیں، ان کے ادب میں فحش و کفر کے سوا کچھ نہیں، ان میں سے کوئی ایک، ایک مذہب کی زبان ہے، کوئی دوسری، دوسرے مذہب کی زبان ہے، اور اس بنا پر ان زبانوں میں کفر و ایمان کی کش مکش ہے۔

متبادل بیانیہ سب سے پہلے زبان کو اس مصنوعی و تشکیلی حقیقت سے آزاد کراتا ہے، جسے استعماری لسانی پالیسی اور اس کی نظریاتی ترجیحات نے وضع کیا ہوتا ہے۔ چوں کہ متبادل بیانیہ لازماً کسی نہ کسی متن کی صورت اختیار کرتا ہے، اس لیے مقامی زبان کی آزادی ایک بلند بانگ سیاسی اعلان یا سماجی اصلاحی منشور کے ذریعے عمل میں نہیں آتی، بلکہ خود متن سازی کے دوران میں یہ آزادی ممکن ہوتی ہے۔ یعنی یہ آزادی اس مکمل حسی، ذہنی، تخیلی عمل کے دوران میں پیدا ہوتی ہے، جس کا نتیجہ ایک متن ہوتا ہے، ایک ایسا متن جو ان سب متون کے دعووں کو تہ و بالا (subvert) کرنے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتا ہے، جنھیں استعمار کار نے کینن کا درجہ دے کر سماج میں رائج و مقبول کیا ہوتا ہے۔ متبادل بیانیہ اپنی زبان کی حاشیائی حیثیت اور استعمار کار کی زبان کی مرکزی اور آفاقی حیثیت کی متھ کو بہ یک وقت تہ و بالا کرتا ہے۔ تاہم یہ متبادل بیانیے کا ابتدائی قدم ہوتا ہے۔ اس کے بعد وہ ان تمام ہیئتوں اور اسالیب کو تہ و بالا کرتا چلا جاتا ہے، جنھیں 'امپیریل یورپی، مرکزی، آفاقی' سمجھا جاتا ہے۔ متبادل بیانیے کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ توڑنے پھوڑنے اور تہ و بالا

کرنے میں فرق کیا جائے۔ احتجاجی و مزاحمتی بیانیے اپنے لہجے میں شوخ ہو سکتے ہیں اور اجارہ داریوں کے نظام کو تہس نہس کرنے کی کوشش یا اعلان کر سکتے ہیں، مگر متبادل بیانیے عموماً دھیمے لہجے میں ظاہر ہوتے ہیں، اقتداری ہیئتوں کو تہس نہس کرنے کے بجائے، ان کی اقتداری حیثیت کی متھ پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔

رچرڈ ٹرڈیمن نے کلامیے اور متبادل کلامیے کی بحث چھیڑی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کوئی کلامیہ (ڈسکورس) خودکلامی نہیں ہوتا اور نہ کسی کلامیے کو محض اس کے اندر محدود رہتے ہوئے معرضِ تجزیہ میں لایا جا سکتا ہے۔ ایک کلامیہ جس سے تشکیل پاتا ہے وہ متصادم آوازیں اور بیانات ہیں جن کے مقابلے میں کلامیہ خود کو باور کراتا ہے۔[۲] ٹرڈیمن کی اس رائے میں ایک گہرا نکتہ تو یہ موجود ہے کہ کوئی کلامیہ خود اپنی جانب، یا کلام کرنے والے کی جانب مرکوز نہیں ہوتا، وہ مسلسل 'باہر' کی جانب پھیلنے، ہم رشتہ ہونے اور کسی نہ کسی کو مخاطب کرنے کی خصوصیت رکھتا ہے، اور اس کے مقابل اپنے اثبات کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ٹرڈیمن جب یہ رائے ظاہر کرتے ہیں کہ متبادل بیانیے [یہاں کلامیے اور بیانیے کو ہم معنی لفظوں کے طور پر استعمال کرنے پر معذرت] آبادکار کے حاوی بیانیوں پر منحصر ہیں، کیوں کہ وہ اپنی زبان اور استدلال حاوی بیانیوں سے مستعار لیتے ہیں تا کہ ان تک اپنی مزاحمت پہنچا سکیں، تو متبادل بیانیے کا تصور مجروح ہوتا ہے۔ ٹرڈیمن اور دیگر اس کی مثال میں ''تیسری دنیا کے ادیبوں'' کا وہ سارا ادب پیش کرتے ہیں جو ''پہلی دنیا کی زبان'' (انگریزی، فرانسیسی، ہسپانوی) اختیار کر کے لکھا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مزاحمت کے متبادل بیانیے کا اطلاق فقط اس بیانیے پر ہوتا ہے جسے کل کا آبادکار اور آج کا یورپی/ امریکی سمجھ سکے۔ اس بات کا اس کے سوا کیا مطلب ہے کہ اس بیانیے کو احتجاجی نہیں کہا جا سکتا جس کی صدا 'مرکز کی زبان' اور 'مرکز کی منطق' میں 'طاقت کے مرکز' تک نہیں پہنچتی۔ متبادل بیانیہ، احتجاجی بیانیے کے اس تصور کے خلاف احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔

دراصل مزاحمت اور متبادل بیانیے کا یہ تصور نظرِ ثانی چاہتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی نقادوں نے اس کی تشکیل سابق نوآبادیوں کے انگریزی لکھنے والوں کی تحریروں کو سامنے رکھ کر کی ہے، اس لیے ان سب نے انگریزی (اور دیگر یورپی زبانوں) میں لکھے گئے مزاحمتی بیانیے ہی کو متبادل بیانیہ قرار دیا ہے۔ ان میں سے زیادہ تر نے ہجرت اختیار کی اور سابق نوآبادکاروں کے ملک کو اپنا ٹھکانہ کیا۔ انھیں 'مرکز کی زبان' اور 'مرکز کی منطق' اختیار کرنا پڑی۔ بجا کہ ان کے پاس اظہار کا کوئی متبادل راستہ نہیں تھا، مگر انگریزی و فرانسیسی متون کے متبادل متون موجود تھے، جنھیں نظریہ سازی میں بروئے کار لایا جا سکتا تھا۔ تاہم یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ انھوں نے استعماری تاریخ اور اجارہ کوش متون کو

مرکز کی زبان میں مرکز کی منطق کے ذریعے الٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ گویا 'مرکز' پر تصرف کی مدد سے 'مرکز' کے اندر رخنے تلاش کیے۔ بایں ہمہ ان سب کے مزاحمتی بیانیے 'مرکز' کو اس کی علامتی حیثیت سے محروم نہیں کر سکے۔ مثلاً 'مرکز' کی ہمہ گیری اور آفاقیت کا یہ دعویٰ برقرار ہی نہیں رہتا، مزید پختہ ہوتا ہے کہ اس کی زبان میں ہر طرح کے لوگ، یعنی اہلِ زبان ہوں کہ زبان دان، سفید ہوں کہ سیاہ، وہ ہر طرح کے خیالات و تجربات، یعنی استعماری اور ردِّ استعماری خیالات، اور میٹروپولیٹن کی زندگی یا ایشیائی و افریقی زندگی کے تجربات ظاہر کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس بات کا بھی اثبات ہوتا ہے کہ استعماری زبان خود اپنے خلاف استغاثہ پیش کر سکتی ہے۔

متبادل بیانیہ آزادی بخش ہوتا ہے۔ اگر کوئی بیانیہ مسلسل کسی دوسرے بیانیے پر منحصر ہے، اس سے ہر قدم پر بندھا ہے، اس کی لغت حاوی بیانیے کی لغت کا چربہ ہے اور فقط انھی سمتوں میں رواں ہوتا ہے، اور اسی قسم کا ردِّعمل ظاہر کرتا ہے جس کی گنجائش حاوی بیانیے نے اسے فراہم کی ہے تو اس کی آزادی کی خواہش ایک تناقض کا شکار ہو جاتی ہے۔ لہٰذا ہر مزاحمت بجائے خود متبادل بیانیہ نہیں۔ اسے ہم احتجاجی، تصادم آشنا بیانیہ قرار دے سکتے ہیں۔ یہاں مزاحمتی بیانیے کی اہمیت کو گھٹانا مقصود ہے، نہ اس کی ضرورت سے انکار کیا جا سکتا ہے۔ (حالی کی قومی شاعری پر مقالہ مزاحمتی بیانیے کی اہمیت واضح کرنے کی خاطر لکھا گیا ہے۔) یہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ مزاحمت استعمار سے آزادی کی جدوجہد کا لازمی مرحلہ ہے۔ نیز یہ کئی صورتیں اختیار کرتی ہے، جیسے عملی متشددانہ مزاحمت، طبقاتی مزاحمت، فکری اور دانش ورانہ مزاحمت، علاوہ ازیں مزاحمت اجتماعی اور انفرادی ہو سکتی ہے۔ (راقم کا سروکار فکری اور دانش ورانہ مزاحمت کی نشان دہی کرنا رہا ہے۔) یہاں اس بات کو واضح کرنا مطلوب ہے کہ مزاحمتی بیانیہ ایک متناقض صورتِ حال کا شکار ہوتا ہے۔ وہ جس قوت، حکمتِ عملی، یا حقیقت کے خلاف سراپا احتجاج ہوتا ہے، اور اس سے آزادی کا نعرہ بلند کرتا ہے، وہ اسی پر انحصار بھی رکھتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ احتجاجی بیانیے از خود شروع نہیں ہوتے، ان کا بیج حاوی کلچر کے بیانیوں ہی میں موجود ہوتا ہے۔ ان کا حاوی بیانیوں سے تصادم بھی فقط انھی نکات اور سوالات پر ہوتا ہے جنھیں حاوی بیانیے اٹھاتے ہیں، گویا ان کے مہمیز ہونے کی قوت خود ان کی اپنی نہیں ہوتی، حاوی استعماری بیانیوں کے نزاع انگیز نکات کی فراہم کردہ ہوتی ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ بعض اوقات احتجاجی بیانیوں کی قوت، حاوی بیانیوں کے حق میں استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً کبھی کبھی نوآبادیاتی مقتدرہ مزاحمتی اور احتجاجی بیانیوں کو ہوا دے کر اپنی نوآبادیوں کے بہترین اذہان کی قوت کو صرف کرنے لگتا ہے۔ جس قوت کو نئے خیالات، نئی اقدار، نئے

تصورات کی تخلیق میں صرف ہونا چاہیے تھا وہ ان نکات کو مسترد کرنے میں خرچ ہونے لگتی ہے، جنھیں مقتدرہ نزاعی بنا کر پیش کرتا ہے۔

متبادل بیانیے کی حقیقی آزادی سے محض یہ مراد نہیں کہ اس کی لغت کہیں سے مستعار نہ ہو، اس کا طرز استدلال مانگے تانگے کا نہ ہو اور یہ جن مسائل و معاملات کا احاطہ کرتا ہو وہ مقامی اور معاصر صورتِ حال سے متعلق ہوں۔ متبادل بیانیے کے لیے ان سب کی بھی اہمیت ہے، مگر کوئی بیانیہ ان سب چیزوں کے ہوتے ہوئے بھی محض ایک بیانیہ ہو سکتا ہے، متبادل نہیں۔ متبادل بیانیہ، استعمار زدہ طبقے کا وہ بیانیہ ہے جو استعمار کار کے بیانیوں کے متوازی پیش کیا جاتا ہے۔ آخر الذکر بیانیے، استعمار زدہ لوگوں کے علم، کلچر، ادب، تاریخ سب کو میشل فوکو کے مطابق ''محکوم و سرنگوں علم'' کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یعنی 'وہ علم جو علوم کی درجہ بندی میں نچلے درجے پر ہے، اور شعور اور سائنسیت کے مطلوبہ معیار سے فروتر ہے۔' متبادل بیانیہ اس سرنگوں علم کو سربلند کرتا ہے۔

علم کی اس درجہ بندی پر سوالیہ نشان لگاتا ہے جسے مقتدر طبقے، یا مقتدر علمیات نے قائم کیا ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر وہ شعور اور سائنسیت کے مطلوبہ معیار کو ایک ایسی تشکیل ثابت کرتا ہے، جسے حاکمانہ آئیڈیالوجی نے وضع کیا ہوتا ہے۔ گویا حاوی اور غلبہ پسند بیانیے کے معیارات کے متوازی نئے معیارات قائم کرنے والا بیانیہ، متبادل بیانیہ ہوتا ہے۔ وہ اس بات کو مسلسل باور کراتا ہے کہ حاوی، اقتداری بیانیوں کے متبادلات کی تخلیق ممکن ہے۔

ممکن ہے متبادل بیانیے کے معیارات، حاوی بیانیے کے علم برداروں کو ناقابلِ قبول ہوں، مگر متبادل بیانیہ اس بنیادی بات کو سمجھتا ہے کہ بیانیے کے معیارات خالص سائنسوں کے معیارات نہیں ہوتے، یہ معیارات تاریخ و ثقافت کی ایک خاص طرح کی تعبیر سے اخذ کیے جاتے ہیں، اور انھیں تعلیم و ترسیل کے وسائل پر اجارے سے ذہنوں میں راسخ کیا جاتا ہے، اور رفتہ رفتہ انھیں استناد کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ استعمار کار کے حاوی اور غلبہ پسند بیانیے کئی طرح کے اضدادی جوڑے اور ان کی مدد سے درجہ بندیوں کا نظام تشکیل دیتے ہیں؛ جیسے تحریری متن بہ مقابلہ زبانی متن، عقلیت بہ مقابلہ تخیل پسندی، حقیقت نگاری بہ مقابلہ فنتاسی، حال بہ مقابلہ ماضی، تاریخ بہ مقابلہ اسطور، سائنس بہ مقابلہ مذہب، سفید بہ مقابلہ سیاہ، مغرب بہ مقابلہ مشرق۔ یہ بات تو صاف عیاں ہے کہ درجہ بندیوں کے اس نظام میں پہلے رکن کو دوسرے رکن پر فضیلت حاصل ہے، نیز یہ بھی ظاہر ہے کہ فضیلت بہ یک وقت سیاسی اور علمیاتی ہے۔ مثلاً یہ باور کیا جاتا ہے کہ تحریری متن یورپ سے مخصوص ہے، اور یہ علم کی ترسیل کا مستند ذریعہ ہے، کیوں کہ یہ اپنی اصلی حالت میں ہمیشہ

قائم رہتا ہے، جب کہ زبانی متن مشرق سے مخصوص ہے، اور یہ علم کی ترسیل کا ناقص ذریعہ ہے، کیوں کہ زبانی ترسیل میں ذہن کے بھٹکنے، یادداشت کے خطا کرنے کا امکان رہتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ خیال بھی کیا جاتا ہے کہ زبانی متن کا کوئی مصنف نہیں ہوتا، اور جو لوگ اس متن کو اگلی نسلوں تک منتقل کرتے ہیں، وہ سوچ بچار کی اعلیٰ صلاحیت سے محروم لوگ ہوتے ہیں، وہ متن کو سمجھے بغیر رٹے رٹائے انداز میں آگے پہنچا دیتے ہیں، اور بس! دوسری طرف ہر تحریری متن کا ایک خالق ہوتا ہے، جو غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ حاوی بیانیے کی کامل مثال ہے۔ متبادل بیانیہ اس بیانیے کی قلعی کھولتا ہے۔ متبادل بیانیہ واضح کرتا ہے کہ تحریری اور زبانی متون دنیا کی تمام قابلِ ذکر تہذیبوں میں موجود ہیں، انھیں بالترتیب مغرب اور مشرق سے مخصوص کرنا ایک آئیڈیالوجی کے سوا کچھ نہیں۔ اکثر اساطیر اور لوک کہانیاں زبانی متن کا درجہ رکھتی ہیں، اور یہ مغرب و مشرق دونوں میں کثرت سے موجود ہیں۔ اکثر یہ دونوں متون بہ یک وقت اور ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ ان دونوں متون میں مقابلے کا نہیں، متوازیت کا رشتہ ہے، یہ ایک دوسرے کے خلاف صف آرا نہیں، ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زبانی متن بھی کسی نہ کسی شخص کی تخلیق ہوتا ہے، مگر اسے اپنے متن پر ملکیت کا دعویٰ نہیں ہوتا، جیسا کہ تحریری متن کے خالق کو ہوتا ہے۔ یوں متبادل بیانیہ ایک طرف درجہ بندیوں کے نظام کے داخلی تضادات کا پردہ چاک کرتا ہے، اور دوسری طرف تاریخ و ثقافت و ادب کی تعبیر پر غالب آنے والی استعماری علمیاتی اغراض کو منکشف کرتا ہے۔ ایک سطح پر پہنچ کر مابعد نوآبادیاتی تنقید خود متبادل بیانیے کا درجہ اختیار کر جاتی ہے۔

مابعد نوآبادیات: اُردو کے تناظر میں میں نوآبادیات اور نوآبادکار کے کبیری بیانیوں اور ان کی حمایت و تائید میں اُردو میں شروع ہونے والے بیانیوں کا مطالعہ کیا گیا تھا۔ زیرِ نظر کتاب میں ابتدائی تین مقالات چھوڑ کر باقی مقالات میں اُردو ادب کے ان متون کا مطالعہ کیا گیا ہے، جن کے بارے میں راقم کی رائے ہے کہ ان میں کم یا زیادہ متبادل بیانیے پیش ہوئے ہیں۔ اُردو ادب کی جدید تشکیل میں ان متون کا بنیادی کردار ہے۔ (ان کے علاوہ کچھ دوسرے متون کو بھی اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے) جدید مغربی ادب، اور استعماری آئیڈیالوجی کو جدید اُردو ادب کی تشکیل کی کہانی سے خارج نہیں کیا جا سکتا، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ جدید اُردو ادب میں ان دونوں کا ٹھیک ٹھیک مقام اور کردار کیا ہے، اور ہم ان دونوں کو کیوں کر معرضِ فہم میں لا سکتے ہیں؟ کیا مغربی ادب اور استعماری آئیڈیالوجی یہاں کے تخلیقی ذہن پر آسیب کی طرح مسلط ہو گئی تھی، جس سے حافظے کی گم شدگی کے ساتھ ساتھ فرق و امتیاز کی صلاحیت بھی مسخ ہو گئی تھی، یا صورتِ حال اس

کے برعکس تھی؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ مابعد نو آبادیات کے سب طالب علم جانتے ہیں کہ استعمار کاروں نے یہاں کے لوگوں (اور لکھنے والوں) کی ایک اسطوری تصویر بنائی تھی، جس کے مطابق وہ سوچنے کی قوت سے محروم ڈنگر (unthinking animal) تھے۔ استعمار زدہ سماج کے کچھ طبقوں (اور کچھ لکھنے والوں) نے خود کو اس اسطوری شبیہ کے مطابق ڈھال لیا تھا، یعنی استعماری آئیڈیالوجی کے آسیب کے زیرِ اثر آ گئے تھے، خصوصاً نو آبادیات کے ابتدائی عہد میں ہمیں ایسے کئی لکھنے والے ملیں گے، لیکن استعمار زدوں ہی میں ایسے لوگ بھی تھے جو اپنے متعلق اسطوری دعووں کو تہ و بالا کرتے تھے۔ نو آبادیات کے ابتدائی عہد میں 'تہ و بالا' کرنے کا ہمیں خاموش عمل ملتا ہے، مگر بعد کے زمانوں میں یہ عمل واضح محسوس ہوتا ہے۔ ہم نے اس عمل ہی کو متبادل بیانیے کا نام دیا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جدید اُردو ادب ان سب اسطوری تشکیلات کی نفی کرتا ہے، جنھیں نو آبادیاتی عہد میں مرکز اور آفاقیت کے نام سے پیش کیا گیا۔ اگرچہ پہلی عالمی جنگ سے پہلے کا اُردو ادب یورپی ادب و تاریخ و کلچر کو 'مرکزی و آفاقی' تصور کر کے، اس کی تقلید کی کوشش کرتا ہے، مگر اس میں بھی بعض ایسے رخنے پیدا ہو جاتے ہیں، جو مرکز و آفاقیت کی اسطورہ کی ردِ تشکیل کرتے ہیں۔ (پہلی عالمی جنگ کے بعد تو جدید اُردو ادب نو آبادیاتی تشکیلات اور کبیری بیانیوں کو للکارنے لگتا ہے۔ یہ للکار ہمیں جوش اور بعد ازاں دیگر ترقی پسند شعرا کی نظموں میں نہایت شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ علامہ اقبال یورپی تہذیب کے آفاقی ہونے کی اسطورہ پر ضرب لگاتے ہیں) مثلاً نذیر احمد کا کلیم اصلاح کے نو آبادیاتی منصوبے کو اندر سے منہدم کرتا محسوس ہوتا ہے۔ اس کا ایک سبب اُردو زبان کی ملکیت کا وہ تصور ہے جس کے مطابق مقامی آدمی جب کسی بیرونی خیال کو اپنی مقامی زبان میں ڈھالتا ہے تو خود زبان اس خیال کی 'خارجیت' کو 'داخلیت' میں بدل دیتی ہے، اور اسے 'اپنا' لیتی ہے، اس کی اجنبیت و غیریت کو منقلب کر دیتی ہے، یعنی اسے بہ یک وقت adapt اور adopt کر لیتی ہے، تاہم یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب لکھنے والا زبان پر غیر معمولی گرفت ہی نہیں رکھتا ہو، اس کی تہ دار ثقافتی و جمالیاتی دنیا (جو اس زبان کی لوک روایت اور اس کے بڑے تحریری متون سے مرتب ہوتی ہے) کو بھی جذب کیے ہوئے ہو، یعنی وہ زبان کے ثقافتی لاشعور کا حامل ہو۔

نو آبادیاتی بیانیوں کے متبادل بیانیوں میں بنیادی کردار 'زبان کے ثقافتی لاشعور' کا ہوتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ متبادل بیانیے سیاست سے لاتعلق ہوتے ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ 'زبان کا ثقافتی لاشعور' ان سب سیاسی بیانیوں کو اپنے مخصوص علامتی پیرائے میں تہ و بالا کرتا ہے، جن کی حیثیت 'حاکمانہ، غلبہ آفریں شعوری عناصر' کی ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں متبادل بیانیے 'غیر سیاسی' ہو کر

نہیں سکتے۔ اوپر سے غیر سیاسی نظر آنے والے متون میں بھی سیاسی جہات مضمر ہوتی ہیں۔ اس کی مثال میں منٹو، میرا جی، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے مطالعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ تجزیہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ متبادل بیانیے کی تلاش کا عمل یعنی خود مابعد نوآبادیاتی مطالعہ، متبادل بیانیہ ثابت ہوتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ متبادل بیانیے کا تصور اس کی کارفرمائی کی نوعیت اور اس کی اہمیت مابعد نوآبادتی مطالعے ہی میں واضح ہوتی ہے۔

آخر میں مجھے ان احباب اور اہلِ نظر کا شکریہ ادا کرنا ہے، جنھوں نے مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں کا کشادہ دلی سے استقبال کیا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ایک پورا مضمون لکھا۔ شافع قدوائی، انورسن رائے، رؤف پاریکھ، ابرار احمد، امجد پرویز، ایم خالد فیاض اور اورنگ زیب نیازی نے تبصرے لکھے، جب کہ آصف فرخی نے اس کتاب سے متعلق اپنی بعض تحریروں میں تحسینی کلمات کا اظہار کیا۔ میری ادبی زندگی کا یہ ایک یادگار واقعہ تھا کہ ۲۹ر اگست ۲۰۱۴ء کو غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی نے اس کتاب پر مذاکرے کا اہتمام میری غیر موجودگی میں کیا۔ اس میں شمیم حنفی، صدیق الرحمٰن قدوائی، شافع قدوائی، فرحت احساس، خالد علوی، سرور الہدیٰ اور رضا حیدر جیسے صاحبانِ نظر نے اظہارِ خیال کیا۔ اس مذاکرے کی اہمیت یہ تھی کہ اس کی مدد سے اردو میں مابعد نوآبادیات پر ڈسکورس آگے بڑھا۔ اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس پاکستان نے اس کتاب پر اسلام آباد اور لاہور میں مذاکروں کا انتظام کیا۔ آخر میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس پاکستان، کی مینجنگ ڈائریکٹر محترمہ امینہ سیّد کا ممنون ہوں کہ وہ اس کتاب کی اشاعت کا اہتمام کر رہی ہیں۔ اسی ادارے سے وابستہ جناب عمیر لودھی کا شکریہ ادا کرنا بھی واجب ہے، جنھوں نے کتاب کے اشاعتی مراحل احسن انداز میں انجام تک پہنچائے۔

ناصر عباس نیّر

لاہور

حواشی

۱۔ بل اشرافٹ، گیرتھ گرفتھس و ہیلن ٹیفن، The Empire Writes Back (لندن و نیو یارک: روٹلیج، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۔

۲۔ رچرڈ ٹرڈیمن، Discourse/Counter-Discourse (امریکا: کورنیل یونیورسٹی، ۱۹۸۵ء)، ص ۳۵۔

برصغیر پر مسلم ثقافتی اثرات: نوآبادیاتی تناظر

کیا مسلمانوں نے برصغیر کو نوآبادی نہیں بنایا تھا؟

یہ وہ سوال ہے جسے بعض احباب اُردو ادب پر انگریزی نوآبادیاتی اثرات کے مطالعات کے ضمن میں پیش کرنے لگے ہیں۔ یہ سوال اپنی سادہ صورت میں تلازمۂ خیال کا مظہر ہے۔ اگر یورپی قوموں نے مقامی ہندوستانی ثقافت کو 'تاراج' کیا تو اس طرح کے واقعات تو اس خطے کی تاریخ میں پہلے بھی رونما ہو چکے ہیں۔ ان میں قریب ترین مثال مسلمانوں کی ہے۔ آخر مسلمان بھی تو اہل یورپ کی طرح باہر سے آئے تھے۔ تلازمۂ خیال سے ہمیں ایک واقعے سے ملتی جلتی باتوں، یا واقعات کا دھیان آتا ہے، مگر 'ان ملتی جلتی باتوں' میں ظاہری مماثلت کے علاوہ کیا رشتہ ہوتا ہے، یہ گرہ نہیں کھلتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ظاہری مماثلت، اور تلازمۂ خیال شاعری کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں، زبان کا سارا مجازی تفاعل انھی دو کا مرہون منت ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہماری روزمرہ فکر پر بھی شاعرانہ فکر حاوی رہتی ہے۔ شاعرانہ فکر میں جست لگانے کی کیفیت ہوتی ہے، جس سے ایک شے اور دوسری شے کے درمیان 'خلا' رہ جاتے ہیں، اور شاعرانہ تجربے کے گہرے معانی اسی خلا، اسی خاموشی میں پنہاں ہوتے ہیں، اور یہ معانی حقیقی، واقعی نہیں ہوتے، تخیلی، امکانی ہوتے ہیں، لیکن جب شاعرانہ فکر ہماری روزمرہ فکر پر غالب آتی ہے، اور ہم اس سے نتائج بھی اخذ کرنے لگتے ہیں تو کئی طرح کی گڑبڑ واقع ہوتی ہے۔ ہم ظاہری مماثلت کو حقیقی، منطقی مماثلت سمجھ کر ایک واقعے کو دوسرے واقعے کا مترادف سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی فکر کے تحت ہم یہ رائے بھی قائم کرتے ہیں کہ 'تاریخ اپنے آپ کو دُہراتی ہے'، جو سوائے مغالطے کے کچھ نہیں۔ لہٰذا ہم اصولی طور پر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یورپی نوآبادیات نے دراصل برصغیر میں 'مسلم نوآبادیات' کو دُہرایا۔ برصغیر پر مسلمانوں کے حملے اور انگریزوں کا قبضہ، دو مختلف زمانوں میں رونما ہونے والے دو مختلف واقعات ہیں، جن میں کچھ ظاہری مماثلتیں اور کچھ فرق ہیں۔ فرق سے معنی پیدا ہوتے ہیں، لہٰذا ہم اس کی مدد سے دونوں واقعات کے معانی متعین کرنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔

مسلمان نوآبادکار تھے یا نہیں، اس سوال پر توجہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ 'مسلم نوآبادیات' کی ترکیب کے مضمرات کیا ہیں؟ جب ہم یہ ترکیب استعمال کرتے ہیں تو گویا ہم

مل (۱۸۱۸ء) کی ہندوستان کی تاریخ سے متعلق ادوار بندی کو قبول کر رہے ہوتے ہیں۔ اس نے ہندوستان کی تاریخ کو ہندو، مسلم اور برطانوی ادوار میں تقسیم کیا تھا؛ برطانوی عہد سے پہلے کے ہندوستان میں مذہب کو بنیادی اصول کا درجہ دیا تھا، مگر اپنے ہم وطنوں کے عہد حکومت کو عیسائی عہد کہنے سے گریز کیا تھا۔ جیمز مل کی ادوار بندی حقیقتاً فرقہ وارانہ تھی، جسے خود مسلمانوں اور ہندوؤں کی بڑی اکثریت نے بھی قبول کیا۔ اس کے نتیجے میں یہ رائے پختہ ہونے لگی کہ مسلمانوں نے ہندو مذہب کو اسلام سے شکست دینے کی کوشش کی۔ نیز مسلمانوں نے اپنے جداگانہ تشخص پر اصرار کرتے ہوئے، ہندوؤں سے ثقافتی، معاشی فاصلہ برقرار رکھا، اور ضرورت پڑنے پر طاقت کا بے رحمانہ استعمال کیا۔ ان تمام باتوں پر غور کرتے ہوئے ہمیں یہ نکتہ بھی برابر پیش نظر رکھنا چاہیے کہ تاریخ، واقعے اور واقعے کے بیان وتعبیر سے بہ یک وقت عبارت ہے۔ واقعے کا بیان، ایک لسانی عمل ہے جو طرح طرح کی سیاست، آئیڈیالوجی سے متاثر و بوجھل ہونے کا امکان رکھتا ہے۔ جیمز مل کی فرقہ وارانہ تقسیم کے مضمرات کے پیش نظر ہی بیش تر نئے مورخین ہندوستان کی تاریخ کو قدیم، وسطی اور جدید زمانوں میں تقسیم کرتے ہیں۔

اس تقسیم سے برصغیر کی تاریخ کا نقشہ بدلتا ہوا محسوس ہوتا ہے، اس میں مذہب کو اتنی ہی اہمیت ملتی ہے، جتنی اسے قدیم و وسطی زمانوں میں حاصل تھی۔ اس مضمون میں زیادہ تر 'مسلم نو آبادیات' کے سوال کو ازمنہ وسطی کے ہندوستان کی صورت حال کے سیاق میں زیر بحث لایا گیا ہے۔ راقم کو احساس ہے کہ فرقہ وارانہ تاریخ کے تصور سے پوری طرح خلاصی ممکن نہیں ہو سکی۔ اس کی وجہ 'مسلم نو آبادیات' کا سوال ہے، جسے ہمارے کچھ احباب شدت سے ابھار رہے ہیں، اس سوال سے بعض ایسی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں جنھیں دور کیے بغیر نو آبادیات کی وضاحت ہی نہیں ہو سکتی۔ وگرنہ راقم اس بات کا اصولاً قائل ہے کہ ساتویں تا اٹھارویں صدی کا ادبی وتہذیبی مطالعہ ازمنہ وسطی کے سیاق میں کیا جانا چاہیے، نہ کہ اسلامی عہد کے طور پر۔ اسلامی عہد کا نام دینے سے دو ہی رویے سامنے آتے ہیں: مسلمانوں کا دفاع یا ہندوؤں کا دفاع، اور دونوں کا دفاع دونوں کی مذمت وملامت کے صدہا پہلو لیے ہوتا ہے۔ یعنی تہذیبی وادبی مطالعہ مذہبی تاریخی مطالعہ بن جاتا ہے۔

راقم کو یہ بھی احساس ہے کہ 'مسلم نو آبادیات' اور یورپی نو آبادیات میں بھی ایک نوع کی فرقہ واریت ہے۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ دونوں میں فرق کرتے ہوئے کہیں ایک کی بے جا حمایت اور دوسرے کی ناروا مذمت کا کوئی پہلو نکل آئے، تاہم یہ نادانستہ ہوگا، اور ان تاریخی تصورات کے تحت ہوگا، جو لاشعور میں جگہ پا چکے ہیں، اور جن کی موجودگی کی خبر عام طور پر نہیں ہوتی۔

کچھ باتیں یورپی اور مسلمان حملہ آوروں میں مشترک ہیں۔ دونوں باہر سے آئے؛ جس طرح مسلمان، ہندوستان کے مختلف علاقوں پر قبضے کے لیے باہم دست و گریباں ہوئے، اسی طرح پرتگالی، فرانسیسی اور انگریز بھی ہوئے؛ انگریزوں نے بالآخر باقیوں پر فتح پائی؛ دونوں نے مقامی حکمرانوں سے جنگیں کیں، قتل و غارت گری کی، شہروں، قصبوں کو برباد کیا اور زمانہ امن میں اصلاحات کیں۔ اسی طرح دونوں نے مقامی لوگوں سے ان کا حقِ حکمرانی چھینا۔ تاہم کچھ باتوں میں دونوں مختلف بھی تھے۔ ہندوستان پر مسلمانوں کے مختلف النسل خاندانوں نے حکومت کی، خصوصاً عرب، ترک اور ایرانی خاندانوں نے۔ جب کہ یورپی لوگ اپنی حکومتوں کے پروانے لے کر ہندوستان بغرضِ تجارت آئے اور حاکم بعد میں ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں وہ آئینی جواز اور قومی حیثیت کے علم بردار تھے۔ دوسری طرف مسلمانوں کے پاس جہاد جیسا مذہبی جواز تھا، جسے دورانِ جنگ خاص طور پر بروئے کار لایا جاتا۔[۱] مگر کیا نظریۂ جہاد اور قومی حیثیت یکساں تھے؟ ظاہر ہے نہیں۔ اوّل الذکر مذہبی نظریہ ہے اور آخر الذکر سیکولر۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی یورپی عیسائی، خدا کی شہنشائیت قائم کرنے کے جذبے کا اظہار کرتے تھے۔ مثلاً گارسیں دتاسی ہندوستان میں پادریوں کی سرگرمیوں پر تبصرے کے ضمن میں لکھتے ہیں: ''خدا کرے وہ پیشین گوئی پوری ہو جو مجھے انگلستانی کلیساؤں کے ایک بھجن میں ملی ہے: [حضرت] عیسیٰؑ کی حکومت وہاں تک ہوگی جہاں تک سورج ہر روز چکر لگاتا ہے۔''[۲]

بایں ہمہ نہ تو انگریزی حکومت کا بنیادی منشا ہندوستان کو عیسائی ملک میں تبدیل کرنا تھا، اور نہ مسلم حکمران پوری ہندوستانی آبادی کو طاقت و جبر سے مسلمان بنانے آئے تھے۔ اصل بات یہ ہے عیسائیت اور اسلام دونوں تبلیغی مذاہب ہیں۔ مسلمانوں کے ہمراہ یا ان کی وجہ سے علما و صوفیا بغرضِ تبلیغ آئے، اور انگریزوں کے ساتھ مشنری۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا برصغیر میں صوفیا کی خانقاہوں اور مشنریوں کے چرچ یا اسکولوں نے یکساں کردار ادا کیا؟ اس سوال کے جواب کے لیے تاریخ سے لمبی چوڑی مثالیں ڈھونڈنے کی ضرورت نہیں۔ صوفیا کے خانقاہی کلچر کی وجہ سے، جس کی سب سے اہم خصوصیت رواداری تھی، اسلام اس تیزی سے پھیلا کہ ہندوستان کی آبادی کا بڑا حصہ مسلمان ہو گیا، مگر مشنریوں کی تبلیغی کوششیں اس درجہ کامیاب نہ ہو سکیں۔ اس بات سے بہت فرق پڑا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آبادی بڑھنے سے جو نیا مخلوط کلچر پیدا ہوا، وہ محدود عیسائی آبادی کی وجہ سے ممکن نہ ہو سکا۔

ہمیں یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنی چاہیے کہ انگریز ہندوستان میں اس وقت آئے، جب کلیسا اور

ریاست میں محض رسمی تعلق رہ گیا تھا، اس لیے وہ مشنریوں کی جہاں حوصلہ افزائی کرتے تھے، وہیں ان کی سرگرمیوں پر پابندی بھی عائد کر دیا کرتے تھے، نیز انھیں فیصلہ سازی میں شریک نہیں کرتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل ڈیوڈ براؤن، پادری تھے، اور چرچ کے انگلینڈ کے نمائندہ تھے، مگر ان کا عہدہ محض نمائشی تھا۔ برصغیر میں مسلمان حکومتوں نے بھی عام طور پر مذہب کو ریاست کا قانون نہیں بنایا۔ کشمیر کے زین العابدین اور مغل شہنشاہ اکبر نے ریاست کو سیکولر بنایا۔

قومی حیثیت کی وجہ سے انگریزوں کی پالیسیوں میں وحدت تھی مگر مسلمانوں کی خاندانی بادشاہت کی وجہ سے ان کی پالیسیوں میں اختلاف ہوتا تھا۔ یہ بات مسلمانوں کے ہندوستان پر اثرات کے مطالعے کو پیچیدہ بناتی ہے۔ مثلاً اکبر غیر مسلموں کا جزیہ معاف کرتے ہیں تو اسی خاندان کے اورنگ زیب بادشاہ اسے دوبارہ جاری کرتے ہیں۔ دکن میں ابراہیم عادل دکنی رہندی کو سرکاری زبان بناتے ہیں تو ان کے جانشین عادل شاہ اس حکم کو منسوخ کر کے فارسی کو دوبارہ سرکاری زبان بناتے ہیں۔ تاہم مسلمانوں اور انگریزوں میں سب سے اہم، اور فیصلہ کن فرق دو تھے: مسلمانوں نے ہندوستان کو اپنا وطن کیا (سوائے محمود غزنوی، نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے)، مگر انگریزوں نے نہیں۔ انگریزوں نے ہندوستان پر 'فاصلے' سے حکومت کی، جب کہ مسلمانوں نے 'قریب' رہ کر حکومت کی؛ انگریز حکومت کا 'مرکز' ہندوستان سے 'باہر' تھا، اور مسلم حکومت کا 'مرکز'، 'اندر' تھا۔ علاوہ ازیں مسلمان عہدِ وسطیٰ میں ہندوستان آئے، اور یورپی مابعد نشاۃِ ثانیہ کے جدید، سرمایہ دارانہ عہد کے آغاز میں۔ یہ دونوں فرق اس قدر بنیادی ہیں کہ ہم برصغیر میں ان دونوں قوموں کے اثرات کا مطالعہ یکساں انداز میں کر ہی نہیں سکتے۔

ہم مسلمانوں اور انگریزوں، دونوں کو استعمار کار (colonizer) قرار دے سکتے ہیں یا نہیں، اور ان کے نظامِ حکومت کو نوآبادیات (colonialism) کا نام دے سکتے ہیں یا نہیں، اس سوال کا جواب نوآبادیات کی تعریف کی روشنی میں دیا جا سکتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ایڈورڈ سعید نے نوآبادیات کو واضح کرنے کے لیے، اس کا تقابل امپیریل ازم سے کیا ہے۔

امپیریل ازم سے مراد دور دراز خطے پر حکم رانی کرنے والے کسی غالب میٹروپولیٹن مرکز کا عمل، نظریہ اور رویّے ہیں۔ کولونیل ازم جو تقریباً ہمیشہ امپیریل ازم کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ دور دراز خطے پر آبادکاری کو مسلط کرنے کا نام ہے۔[۳]

چناں چہ نوآبادیات امپیریل ازم کا نتیجہ ضرور ہے، اس کے مترادف ہرگز نہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں امپیریل ازم ہو، وہاں کولونیلزم بھی لازماً ہوگا۔ نوآبادیات، امپیریل ازم کا ایک

امکان ہے، حقیقت نہیں۔ بہ قول بل اشرافٹ:

نوآبادیات کی اصطلاح، اس ثقافتی استحصال کی اس خاص صورت کو واضح کرنے کے لیے اہم ہے، جس کا فروغ گزشتہ چار سو برسوں میں یورپ کی توسیع پسندی کے ساتھ ہوا۔

بل اشرافٹ (اور ان کے ساتھی گیرتھ گرفتھس وہیلن) یہ واضح کرتے ہیں کہ قدیم تہذیبوں نے بھی اپنی کالونیاں قائم کیں، اور انھیں اپنے امپیریل مرکز کے حاشیے پر رکھا، ان کی ثقافت کو وحشیانہ بھی قرار دیا، مگر مابعد نشاۃِ ثانیہ کی یورپی نوآبادیات کئی باتوں میں امپیریل ازم سے مختلف تھی۔ ایک تو نوآبادیات کا آغاز سرمایہ داریت کی آئیڈیالوجی کے ساتھ ہوا، جس کی وجہ سے یورپی نوآبادکاروں نے اپنی ایشیائی اور افریقی کالونیوں کے خام مواد اور سرمائے کو اپنی صنعتی ترقی کے لیے استعمال کیا۔ نیز ''استعمار کار اور استعمار زدہ کا رشتہ، فرق کی سخت گیر درجہ بندی کا اسیر ہوا، جس میں مناسب اور مساواتی تبادلے، خواہ وہ معاشی ہوں، ثقافتی یا سماجی، اُن کے خلاف شدید مزاحمت تھی۔''

اس وضاحت کی روشنی میں کچھ باتیں بالکل صاف ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ مابعد نوآبادیات کے بنیادی اور ثانوی متون میں نوآبادیات کا تعلق مابعد نشاۃِ ثانیہ کے یورپ سے جوڑا گیا ہے۔ بعض یورپی اور غیر یورپی اقوام، جیسے یونانی، ایرانی، رومی، چینی، ہندوستانی، مسلم اقوام نے اپنی امپائر قائم کیں، مگر وہ نوآبادیات سے مختلف تھیں۔ ان امپائرز نے نوآبادیات کی مانند نہ تو اپنی محکوم آبادیوں کا سرمایہ 'باہر' منتقل کیا، اور نہ حاکم و محکوم میں سخت گیر درجہ بندی (rigid hierarchy) قائم کی، یعنی ان امپائرز میں نظامِ مراتب تو تھا، مگر وہ ڈھیلا ڈھالا تھا۔ ہندوستان پر حملہ کرنے والے مسلمانوں (محمود، نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی کے استثنیٰ کے ساتھ) نے ہندوستان کو اپنا وطن بنایا، اس کی مٹی کی ملکیت (ownership) قبول کی، جس کا اثر صرف معیشت پر نہیں، ثقافت پر بھی ہوا۔ جب کہ استعمار کار ہمیشہ اپنے محکوموں سے ثقافتی، سماجی اور معاشی فاصلہ قائم رکھتا ہے۔ ''ہندوستانی اور کتوں کا داخلہ ممنوع ہے،'' اس وضع کا فاصلہ کسی امپائر میں ایک آئیڈیالوجی کی صورت شاید ہی موجود ہو۔ للٰہذا اصولی طور پر برصغیر میں مسلم اقتدار کو امپائر قرار دیا جا سکتا ہے، استعماریت نہیں۔ امپائر میں ایک میٹروپولیٹن مرکز ہوتا ہے، یہ مرکز مغل امپائر میں بھی موجود تھا (آگرہ، لاہور، دہلی) اور ہندوستان کے معاشی وسائل ان مراکز میں ایک شاہانہ کلچر کی تعمیر میں صرف ہوئے، اور باقی مقامات بُری طرح نظر انداز ہوئے۔ نیز مسلمان بادشاہوں نے جتنا ملکی سرمایہ شاہی باغات، محلات، مقابر، قلعوں کی تعمیر میں صرف کیا، اتنا رفاہِ عامہ کے کاموں میں نہیں (اس ضمن میں شیر شاہ سوری کا پانچ سالہ اقتدار کسی قدر استثنیٰ کی حیثیت رکھتا ہے) برصغیر میں مجموعی طور پر مسلم اقتدار، آج کے مفہوم میں عوامی حکومت کسی طور نہیں تھا۔

امپیریل ازم اور نو آبادیات میں دوسرا فرق تاریخی ہے۔ امپیریل ازم عہد وسطیٰ کی پیداوار تھا، اور نو آبادیات جدید زمانے کی۔ عہد وسطیٰ معاشی اعتبار سے جاگیرداری سے عبارت تھا، اور جدید عہد کا معاشی نظام سرمایہ داریت ہے۔ لہٰذا دونوں کی اقدار، اخلاقیات، رسمیات، اصول مختلف تھے۔ دونوں میں یہ بات تو مشترک ہے کہ دولت کا ارتکاز اعلیٰ طبقات میں ہوتا ہے، اور اعلیٰ طبقات یہ دولت اپنی محنت سے پیدا نہیں کرتے، کسانوں، محنت کشوں کی کمائی پر ٹیکس لگا کر، یا براہ راست لوٹ کر جمع کرتے ہیں۔ بس ایک فرق ہے کہ شہنشاہ دولت کی شاہانہ انداز میں تقسیم میں حرج نہیں دیکھتا، مگر نو آبادکار اس طرح کی عیاشی کا متحمل نہیں ہوتا۔ نو آبادکار چوں کہ سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی کا حامل ہوتا ہے، اس لیے وہ دولت میں مسلسل اضافہ کرتا چلا جاتا ہے، اور پائی پائی کا حساب رکھتا ہے۔ اس فرق کی وجہ سے عہد وسطیٰ کا امپیریل ازم انسانی سعی کا ایک خاص تصور وضع کرتا ہے: اس تصور میں منصب، وقار، مرتبے، شہرت کی جستجو کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے؛ ان کے مقابلے میں دولت کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ نو آبادیات میں یہ درجہ بندی الٹ جاتی ہے۔

عہد اکبری و جہانگیری کے امیر اور شاعر عبدالرحیم خانخاناں اپنی غیر معمولی خوبیوں کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ ان میں ایک خوبی دولت سے نفرت بھی تھی۔ ایک مرتبہ نظیری نے ان کے آگے گریہ کیا کہ انھوں نے کبھی ایک لاکھ روپے کی ڈھیری نہیں دیکھی، اور انھیں کیا معلوم کہ یہ کتنی بلند ہوتی ہے۔ خانخاناں نے اپنے خزانچی کو حکم دیا کہ ایک لاکھ روپیہ لائیں اور ان کے آگے ڈھیر کریں۔ جب حکم کی تعمیل ہو گئی تو نظیری نے اس ڈھیری پر نظر کی، خدا کا شکر ادا کیا کہ وہ دولت کی اتنی بڑی مقدار کو ایک جگہ دیکھنے کے قابل ہوا۔ اس پر خانخاناں نے کہا کہ اتنے معمولی سے کام کے لیے خدا کا شکر ادا کرنے کی ضرورت نہیں، اس کے ساتھ ہی وہ تمام روپیہ نظیری کو دے دیا۔ کہا: اب یہ آپ کے شایان شان ہے کہ آپ خدا کا شکر ادا کریں۔ اسی طرح ایک مرتبہ ایک برہمن نے خانخاناں کو لکھا دینے والا شعر سنایا۔ خانخاناں نے برہمن سے پوچھا: ''آپ کی عمر کیا ہے؟''

''پینتیس سال،'' جواب ملا۔

خانخاناں نے اس کی ممکنہ عمر کا اندازہ سو سال لگایا۔ پانچ روپے فی دن کے حساب سے اسے پینسٹھ سال کے لیے روپیہ عطا کیا۔ یہ دونوں قصے ہربنس مکھیا نے بیان کیے ہیں، یہ واضح کرنے کے لیے کہ: ''دولت کی طرف بے نیازی کا رویہ، عہد وسطیٰ اور جدید عہد میں خط امتیاز کھینچتا ہے۔''[۵]

اب ذرا مرزا غالب کی پنشن کا قضیہ یاد کیجیے۔ مرزا نے سیکرٹری گورنمنٹ ہند اسٹرلنگ کے لیے فارسی قصیدہ لکھا، اور انھوں نے وعدہ کیا کہ فیروز پور جھرکہ سے ملنے والی خاندانی پنشن انھیں پوری

ملے گی، مرزا دو سال کلکتے میں رہے۔ پنشن کے حصول کے لیے سترہ برس کی خواری بھی کام نہ آئی۔

ان قصوں سے کیا ظاہر ہوتا ہے؟ یہ محض دو قسم کے صاحبانِ اختیار کے فنکاروں کے سلسلے میں دو مختلف رویے نہیں ہیں، دو ثقافتی طرزِ عمل ہیں، دو تصورِ کائنات ہیں، دولت اور اس کی ثقافتی اور مادی معنویت کے ضمن میں دو تصورات ہیں۔ لہٰذا ان واقعات کی اہمیت محض تاریخ کے واقعات کے طور پر نہیں ہے، بلکہ علامتی حیثیت و قدر کی وجہ سے ہے۔ عہدِ وسطیٰ کے مسلمان حکمرانوں اور جدید عہد کے انگریز حاکموں کے پاس جو بھی دولت تھی، مقامی وسائل پر اجارے سے حاصل کردہ تھی، مگر اس دولت کے مصرف کے قوانین اور آداب الگ الگ تھے۔ آرتھوڈاکس مارکسی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان قوانین اور آداب کا سرچشمہ، جاگیرداری اور نوآبادیاتی سرمایہ داریت کے معاشی نظام تھے۔ مثلاً جاگیرداری نظام میں اُمراء کے پاس زرِ کثیر ہوتا ہے (جسے زمینوں پر مالیہ وصول کر کے حاصل کیا جاتا ہے) چوں کہ اس زرِ کثیر کو نئے کاروبار میں کھپا کر بڑھانے کا کوئی نظام نہیں ہوتا، اس لیے اسے فیاضی سے خرچ کر دیا جاتا ہے۔ اس کا 'نقصان' یہ ہوتا ہے کہ سرمائے سے سرمائے کی افزائش کا عمل رک جاتا ہے۔ دوسری طرف سرمایہ داریت زائد روپے کو صنعتوں میں لگاتی ہے، تاکہ اسے بڑھایا جا سکے، اس لیے اسے غیر پیداواری سرگرمیوں (جیسے شعرا، علما، فنکاروں کی سرپرستی) میں بے دریغ لٹانے سے احتراز کیا جاتا ہے۔ (دل چسپ بات یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ نے اپنے عہد کی ناگفتہ بہ معاشی صورتِ حال کا ذمہ دار انھی غیر پیداواری سرگرمیوں کو قرار دیا تھا) غالب کو پنشن کے لیے جس طویل اور تکلیف دہ صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑا، اس کا اصل سبب سرمایہ دارانہ معیشت ہی ہے۔ اس کی رُو سے غالب کی شاعری، ایک غیر پیداواری سرگرمی تھی، اور اس پر طے شدہ قاعدے سے ہٹ کر، یا زائد رقم خرچ کرنے کا کوئی جواز اس معاشی نظام میں نہیں تھا۔ بایں ہمہ یہ مارکسی نقطۂ نظر ادھوری تصویر پیش کرتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں دولت کو فیاضی سے خرچ کرنا، ثقافتی و اخلاقی معنویت، یہاں تک کہ سیکولر انسانی اقدار کا حامل عمل تھا۔

حقیقتاً خانخاناں نے اس روایت کی تقلید کی ہے، جو ہمیں محمود غزنوی (جس کے دربار میں چار سو کے قریب شعرا جمع تھے) سے لے کر آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے یہاں نظر آتی ہے، جو خود شاعر اور شاعروں کے سرپرست تھے، اور شعری محافل برپا کیا کرتے تھے۔ یہ روایت فقط فن کاروں کی قدردانی سے عبارت نہیں، بلکہ حکمران، اعلیٰ یا اشرافیہ کلچر کی سطح پر شخصی جوہر کا اعتراف بھی ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ایک جاگیردارانہ معاشرت میں شخصی جوہر کے اعتراف کی ضرورت کا احساس کیوں کر پیدا ہوتا تھا؟ زائد دولت کو خرچ کر ڈالنے کی 'روایتی مارکسی تھیوری' سے اس کی

توجیہ نہیں ہوتی۔ اصل بات یہ ہے کہ قرونِ وسطیٰ کی اشرافیہ ثقافت میں دولت پر شخصی جوہر کو فوقیت دینے، یا مال و دولت کو انسانی وقار کے مقابلے میں حقیر سمجھنے کا رویہ موجود تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس ضمن میں اشرافی ثقافت ایک گہرے تضاد کی حامل تھی۔ وہ مال و دولت کو 'عام لوگوں' سے بے دریغ حاصل کرتی تھی، اس سے 'خاص لوگوں' پر نوازشات کی بارش کرتی تھی۔ بایں ہمہ ازمنہ وسطیٰ کے مسلمان بادشاہ و امرا، شعرا پر انعام و اکرام کی بارش کرتے ہوئے، ان کے شخصی جوہر کو خاص ریاستی مقاصد کے تحت بروئے کار لانے کا کوئی بیّن منشا نہیں رکھتے تھے۔ بجا کہ شاعر قصیدوں سے بادشاہ کو خوش کیا کرتے تھے، اور ان قصیدوں کی وساطت سے بادشاہ کی 'نیک نامی، عظمت، انصاف پسندی وغیرہ' کا بیانیہ بھی وضع ہوتا تھا، شعرا ان کے بدلے انعام، اعزاز، خلعت وغیرہ پایا کرتے تھے، مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کے ذریعے ریاستی آئیڈیالوجی کے فروغ کا کام لیا جاتا تھا۔ عہد وسطیٰ کے بادشاہ اپنی طاقت کے اثبات کے لیے، یا اپنی حکومت کے استحکام کے لیے شعرا کے محتاج نہیں تھے۔ لہٰذا محتاط انداز میں کہا جا سکتا ہے کہ عہد وسطیٰ کے ہندوستانی مسلمان حکمران، لوگوں کی ذہنی زندگی پر غلبہ پانے کی ضرورت نہیں سمجھتے تھے۔ (اِلّا یہ کہ انھیں بغاوت یا غداری کا حقیقی خطرہ ہو، یا کسی شاعر نے بادشاہِ وقت کو رنجیدہ کیا ہو، جس کی اہم مثال جعفر زٹلی کی موت کا واقعہ ہے) یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ فرد کی آزادی کے کسی فلسفے کے تحت ایسا کرتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ عہد وسطیٰ میں 'فرد' موجود ہی نہیں تھا۔ ریاست کی پالیسی کا رخ فرد کی طرف نہیں، گروہ اور طبقات کی طرف ہوتا تھا۔ علما، شعرا، مغنی ایک طبقہ تھے؛ اشراف و امرا ایک طبقہ تھے، اہلِ حرفہ ایک طبقہ تھے، طبقے کا یہ تصوّر غیر مذہبی تھا، اس لیے ان میں ہر مذہب کے لوگ شامل ہوتے تھے۔

تاہم ہندوؤں اور مسلمانوں کی الگ ثقافتی شناختیں بھی تھیں۔ چوں کہ یہ الگ ثقافتی شناختیں تھیں، اس لیے ان میں تصادم کا امکان تھا۔ فرق، جنگ و جدل میں بدلنے کا امکان رکھتا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ اس امکان کے حقیقت میں بدلنے کی آگ خود دونوں ثقافتوں کے 'فرق' میں موجود نہیں تھی، بلکہ ریاستی بیانیوں میں تھی۔ مسلم عہد میں ریاستی بیانیہ رواداری کا تھا، اس لیے تصادم کا امکان ایک بھیانک حقیقت میں تبدیل نہیں ہوا۔ عزیز احمد نے راجندر پرشاد کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> مسلمان فاتحین کا انداز بہ حیثیت مجموعی روادارانہ تھا، اور باوجود متعصبانہ جذبے کے جس کا کبھی کبھی کچھ لوگ مظاہرہ کر جاتے تھے، یہ بات پورے تیقن سے کہی جا سکتی ہے کہ بالکل ابتدائی دورِ حکومت سے ہندوؤں کے ساتھ برابر اور منصفانہ سلوک کی کوشش کی جاتی رہی[۲]۔

جب کہ نوآبادیاتی عہد میں ریاستی بیانیہ بدل گیا، رواداری کی جگہ تقسیم کے بیانیے نے لے

لی، چناں چہ فرق، ایک ناقابل عبور خلیج میں بدل گیا۔

قرونِ وسطیٰ کے ہندوستان میں ریاست، شخصی جوہر کو ریاست کے تابع رکھنے کی کوشش کرتی نظر نہیں آتی، مگر نوآبادیاتی حکمران / اشرافیہ کلچر شخصی جوہر کو ریاست کی جائیداد بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ سرمایہ دارانہ جدیدیت کا ایک بنیادی تضاد یہ ہے کہ اس کے تحت فرد کی انفرادیت و آزادی کا تصور تشکیل پاتا ہے اور نجی ملکیت کا نظریہ وجود میں آتا ہے، لیکن اسی بات کے پہلو بہ پہلو فرد کی ذہنی زندگی پر اجارے کی کوشش بھی ہوتی ہے، جس سے فرد کی آزادی محدود ہونے لگتی ہے۔ اصل میں نجی ملکیت یا انفرادی آزادی کے ذریعے سرمایہ دارانہ معیشت اپنی لامحدود نشوونما کا اہتمام کرتی ہے، اور اسی وجہ سے تضاد کا شکار ہوتی ہے۔ وہ انفرادی آزادی کو ایک قابلِ صرف شے (یعنی کموڈیٹی) کا درجہ دیتی ہے؛ فرد کی آزادی خود اپنے آپ میں قدر نہیں رکھتی، بلکہ اس کی قدر علمی و معاشی افزائش کی نسبت سے ہوتی ہے۔ نوآبادیات، سرمایہ دارانہ جدیدیت پر ایک نیا پیوند ہوتی ہے، اس کے نتیجے میں استعمار زدہ عوام کی آزادی مزید محدود ہو جاتی ہے؛ حقیقتاً وہ انفرادی آزادی کے ایک مسخ شدہ تصور سے آشنا ہوتے ہیں، اور اس کے تحت زندگی کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ ان کی ذہنی سرگرمیوں، یعنی رائے عامّہ کو جاننے، اسے اپنے حق میں تبدیل کرنے، اور ضرورت پڑنے پر کچلنے کی کوشش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ میں ہمیں ریاستی بیانیے کم سے کم نظر آتے ہیں، لیکن نوآبادیاتی عہد میں ریاستی بیانیوں کی بھرمار ہونے لگتی ہے، جیسے اصلاح کا بیانیہ، تہذیب آموزی کا بیانیہ، قوم پرستی کا بیانیہ، احیا پسندی کا بیانیہ، یورپی آفاقیت کا بیانیہ، مشرق و مغرب کی تفریق کا بیانیہ، روشن خیالی کا بیانیہ، جڑوں کی تلاش کا بیانیہ، مطابقت پذیری اور مزاحمت کا بیانیہ، لسانی و مذہبی شناخت کا بیانیہ وغیرہ۔ یہ سب بیانیے قوانین، اخبارات، رسائل، تعلیمی نصابات، سرکاری و غیر سرکاری ادبی و ثقافتی انجمنوں، علمی و ادبی مباحثوں کے ذریعے فروغ پاتے ہیں۔ ان کا سب سے اہم 'اثر' یہ ہوتا ہے کہ لوگ اپنا تصور، اپنی دنیا کا تصور، دنیا سے اپنے رشتوں کا تصور انھی کے ذریعے، اور انھی کی تعقلاتی حدود میں کرنے لگتے ہیں۔ ان کی وجہ سے نئے سماجی گروہ وجود میں آتے ہیں، اور ان گروہوں کی شناخت کسی نہ کسی بیانیے کی چھتر چھاؤں تلے ہوتی ہے۔

یہ درست ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ میں بھی اصلاح و احیا کی تحریکیں چلتی ہیں، مگر یہ نوآبادیاتی عہد کے اصلاح و احیا کے بیانیوں سے، جوہری طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ یہ فرق صرف زمانے کے فرق سے پیدا نہیں ہوتا، بلکہ سیاسی و ثقافتی رویّوں سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ ممتاز ہندوستانی مؤرخ بی این پانڈے لکھتے ہیں:

عہد وسطیٰ کے اندر مسلم عہد حکومت میں ہندو اور مسلمان اصلاح پسند رہنماؤں نے مذہبی و اخلاقی پاکیزگی کی
جو تحریکیں چلائیں، ان کا تعلق دونوں فرقوں سے تھا مگر انیسویں صدی کے مصلحین علیحدگی پسند تھے۔ مثال
کے لیے نانک، کبیر، چیتنیہ، دادو، تکارام، بسویشور، پران ناتھ وغیرہ کا سر سید اور سوامی دیانند سے مقابلہ
کریں۔ عہد وسطیٰ کے مذہبی راہنماؤں نے بنیادی طور پر مذہب کی اصلیت اور جوہر پر دھیان دیا تھا اور
ظاہری اعمال، مصحف پرستی اور نظریہ پرستی پر زور دینے کی مذمت کی تھی۔ دوسری طرف جدید مصلحین نے
مذہب کے باطنی جذبات اور روحانی جوہر کے بجائے خاص طور پر مذہبی عقائد اور فلسفہ پر زور دیا۔[7]

گویا یورپی اور مسلم ثقافتی اثرات میں بنیادی نوعیت کا فرق ہے۔ یورپی اثرات نے
علیحدگی پسندی کو جب کہ مسلم اثرات نے مخلوطیت کو فروغ دیا۔ دونوں کے اثر سے برصغیر میں ایک نیا
'کلچر' پیدا ہوا۔ کم و بیش ایک ہزار برسوں پر محیط مختلف مسلم حکومتوں کے زیر اثر جس کلچر کی نمود
ہوئی، وہ مقامی اور بیرونی عناصر کا امتزاج تھا، مگر ایک ایسا امتزاج جس میں اگر کوئی درجہ بندی تھی تو
وہ یورپی ثقافتی اثرات کے بالکل الٹ تھی۔ یعنی مسلم اثرات مقامی ثقافتوں پر مسلط ہونے، انھیں
اپنے خاص رنگ میں رنگنے، اور ان کی اپنی انفرادی شناخت کو مٹانے سے زیادہ، ان سے متحد ہو جایا
کرتے تھے۔ مسلم اور ہندی ثقافتیں ایک دوسرے کی حریف بننے سے زیادہ، حلیف بنتی تھیں۔ اس کا
سب سے بڑا مظہر بھگتی تحریک تھی۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ چودھویں صدی کے آس پاس، جب
بدھ مت تقریباً مٹنے لگا تو اس سے پیدا ہونے والے خلا کو بھگتی تحریک نے پر کیا۔[8] یہ رائے بھگتی
تحریک کے کردار کو محدود کرتی ہے۔ اسی طرح یہ رائے بھی ادھوری ہے کہ:

> بھگتی تحریک سماج کے حاشیائی حصے (یعنی مقامی زبانوں، ان کے ادب اور نچلے طبقے) کی
> مظہریاتی کوشش تھی، جس نے برہمن برادری کے مسلط کردہ نظام مراتب کو بے مرکز کیا۔[9]

بلاشبہ بھگتی تحریک حاشیائی طبقے کی ایک ایسی جدوجہد تھی، جو ہر طرح کے نظام مراتب کے
خلاف تھی، خواہ وہ برہمنی ہو، مذہبی ہو، سیاسی ہو، یا طبقاتی ہو، مگر اس کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ
اس تحریک نے اپنے اظہار کے لیے 'مقامی و حاشیائی وسائل' پر انحصار کیا، لیکن اپنے نظریے کی
تشکیل کے لیے اُلوہی میدان منتخب کیا۔ یہ ایک معجزاتی عمل تھا، عام لوگوں کی درماندہ زبانوں میں اُس
شاعری کی تخلیق کی، جس کا خمیر اُلوہی محبت کے تصور سے اٹھا تھا، یہ عمل اس لیے بھی معجزاتی تھا کہ
الوہیت و دنیاویت، مذہبی و سیکولر، اشرافی و اجلافی عناصر کا فرق مٹا دیا گیا تھا، اور اس اعتبار سے بھی
یہ عمل معجزاتی تھا کہ اُلوہیت کے عقیدے اور زبان پر ملا و پنڈت کے اجارے کی نفی کی۔ اس تحریک
نے عظیم شخصیات کو جنم دیا، جو شاعر بھی تھے، اور صوفی و بھگت بھی، بہ طور شاعر وہ سیکولر تھے اور

بطور صوفی، خدا کی سب انسانوں کے لیے لازوال محبت کے عقیدے کے علم بردار تھے۔ تاہم کسی تحریک کی اہمیت کو جانچنے کا سب سے اہم پیمانہ صرف یہی نہیں ہوسکتا کہ اس کے تحت کتنی عظیم شخصیات پیدا ہوئیں؛ عظیم شخصیات بالآخر ایک اقلیتی، اشرافی گروہ میں بدل جاتی ہیں۔ کسی تحریک کی اہمیت اس بات میں ہے کہ ان عظیم شخصیات نے عوام میں کس قدر نفوذ کیا، اور ایک ایسے انداز میں نفوذ کیا کہ ان کی اشرافی حیثیت کی بھنک بھی عوام کو نہ پڑی ہو۔ بھگتی تحریک کے شعرا ایسی ہی عظیم شخصیات تھے۔ ان کی عظمت، کسی ایک قوم (قوم کا تصور اپنے جدید مفہوم میں اس زمانے میں موجود ہی نہیں تھا) تک محدود نہیں تھی۔ بابا فرید، کبیر، میرا بائی، نانک، بلھے شاہ، عبداللطیف بھٹائی، سچل سرمست، شاہ حسین اسی مخلوط کلچر کی پیداوار اور اس کا عظیم الشان مظہر ہیں۔ تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات کے مصنف ڈاکٹر تاراچند نے جو کچھ کبیر کے بارے میں لکھا ہے، وہ بڑی حد تک دیگر کے بارے میں بھی درست ہے:

اس [کبیر] نے دونوں مذاہب کے مشترک عناصر اور باہمی مشابہتوں کا انتخاب کیا۔ اس نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے فلسفیانہ تصورات، اذعانی اصول اور شعائرِ مذہب کے مابین بہت سی مماثلتیں پائیں۔ وہ سنسکرت اور فارسی مصطلحات بھی استعمال کرتا تھا اور دیسی زبانوں کی دونوں شکلیں، یعنی اسے قابل قدر قرار دیا اور دونوں مذاہب کے ظواہر و رسمیات کو بے لاگ ہو کر مذموم ٹھہرایا۔[۱]

کبیر کے چند دوہے دیکھیے:

کھڑا کبیرا بزار میں مانگے سب کی خیر
نہ کاہو سے دوستی، نہ کاہو سے بیر
چلتی چکّی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوئی پاٹن کے بیچ میں ثابت بچا نہ کوئے
جاتی نہ پوچھو سادھو کی پوچھ لیجیے گیان
مول کرو تلوار کی پڑی رہن دو میان

مشترک عناصر کے انتخاب کو ترجیح دینے کا سیدھا سادہ مطلب یہ ہے کہ ہندو اور مسلم ثقافت میں متفرق عناصر نہ صرف موجود تھے، بلکہ ان کا اظہار دونوں میں ثقافتی مغائرت کو جنم بھی دیتا تھا۔ اس مغائرت کا تفصیلی ذکر اوّل اوّل ہمیں ابوریحان البیرونی (۹۷۳ء تا ۱۰۴۹ء) کی کتاب الہند میں ملتا ہے۔ البیرونی نے مسلمانوں اور ہندوؤں میں مغائرت کے چند اسباب گنوائے ہیں: زبان، مذہب (جس کی وجہ سے ہندو بدیسیوں کو ملیچھ کہتے)، معاشرت (جس کی وجہ سے مسلمانوں کو

راکشس کہتے)، ہندوؤں کی خود پسندی (جس کے تحت وہ یہ ماننے کو تیار ہی نہیں تھے کہ کوئی دوسرا ملک، مذہب، قوم یا علم وفن ہو سکتا ہے) چناں چہ ہم اس خدشے کو رد نہیں کر سکتے کہ عوامی سطح پر وقتاً فوقتاً ظاہر ہونے والی ثقافتی مغائرت، ثقافتی آویزش، تصادم اور آخر آخر میں ثقافتی تصادم میں بدلنے کا امکان رکھتی تھی۔ البیرونی کی نظر میں اس مغائرت کو مٹانے کا حل ربط و ضبط اور افہام و تفہیم تھا۔ ''ہندو ہر اعتبار سے ہم سے بالکل مختلف ہیں اور ان کی بہت سی باتیں ہم کو بہت پیچیدہ اور مبہم معلوم ہوتی ہیں، لیکن اگر ہمارے اور ان کے درمیان زیادہ قریبی روابط قائم ہو جائیں تو ان کو سمجھنا آسان ہو جائے گا۔[۱۱]'' محمود کے درباری اور شمالی ایران (خوارزم) کے البیرونی نے اپنی کتاب عربی میں لکھی۔ بعد ازاں غوریوں، لودھیوں اور مغلوں نے بہ طور خاص ہند کے علوم وفنون کی کتابوں کے فارسی تراجم کروائے۔ گویا البیرونی کی تجویز پر عمل کیا۔ لیکن مغائرت کو دور کرنے کا یہ عمل اعلیٰ طبقے کی اقلیت تک محدود تھا، جس کی افادیت اس میں تھی کہ اعلیٰ بااختیار طبقہ، ہندوؤں کے علوم وفنون کی تفہیم کو اپنی سیاسی حکمت عملی کو روادارانہ بنیاد پر استوار کر سکتا تھا۔ تاہم عوامی سطح پر مغائرت پھر بھی موجود رہتی تھی۔

کبیر کا ظہور اس خدشے کا مرہون منت تھا کہ مذہبی و ثقافتی مغائرت انسانی المیوں میں بدل سکتی ہے۔ کبیر جس چلتی چکی کو دیکھ کر روتے ہیں، وہ دوئی کی چکی ہے، جس کا شکار ہو کر کوئی بچ نہیں پاتا۔ یہ دوئی صرف بندے اور خدا میں نہیں ہے، بندے اور بندے میں بھی ہے، ہندو اور مسلمان میں بھی ہے۔ ثقافتی و مذہبی شناختوں پر اصرار سے، انسانی گروہوں میں کس قدر خوف ناک تصادم ہو سکتا ہے، اس کی تمثال، چکی سے بڑھ کر کیا ہو سکتی ہے؟ چناں چہ کبیر نے ثقافتی افتراقات کے مہیب خطرے سے آگاہ کیا، اور ثقافتی اشتراکات کو ابھارا۔ گیان کا تعلق برہمن سے ہے، نہ ملا سے ہے۔ گیان تو تلوار کی مانند ہے، جو میان کے اندر رہتی ہے۔ گیان داخلی چیز ہے، جب کہ ذات پات، عہدے، منصب میان کی طرح ہیں۔ اصل شے گیان کی تلوار ہے، ذات پات کی میان نہیں۔ کبیر ثقافتی اشتراکات کا متن تیار کرتے ہوئے، بار بار اختلافات کو بھلانے اور دور کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ مثلاً: ہندو ترک دئی بنے ہیں، کچھو نہیں پچھیاں (خواہ مخواہ ہندو اور مسلمان دو مذہب بن گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان میں کوئی فرق نہیں)۔ یہی روایت بعد میں کلاسیکی اُردو غزل میں سرایت کر جاتی ہے، اور یہی روایت ہمیں پنجابی و سندھی صوفیانہ شاعری میں نظر آتی ہے۔ کبیر نے اگر شمالی ہندوستان کی کھڑی بولی میں اظہار کیا تو دیگر علاقوں کے صوفیوں، سنتوں نے ان علاقوں کی مقامی زبانیں اختیار کیں۔ ان زبانوں میں وجود میں آنے والی شاعری اپنے وسیع مفہوم میں بھگتی اثرات کی حامل ہے۔

حقیقتاً بھگتی کا تصور، ثقافتی آویزش کے خدشے نے پیدا کیا تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں اس خدشے کو ایک بھیانک حقیقت کی صورت ملی۔ دوسرے لفظوں میں دو مختلف ثقافتوں (جو مختلف مذاہب کی حامل بھی تھیں) میں فرق و اشتراک دونوں موجود تھے۔ ازمنۂ وسطیٰ میں اشتراکات کو دریافت کر کے ایک مشترکہ کلچر پیدا کیا گیا اور نوآبادیاتی عہد میں فرق کو ہوا دے کر علیحدگی پسندانہ، نفرت انگیز، مسلم یا ہندو قوم پرستانہ کلچر پیدا کرنے کی حوصلہ افزائی کی گئی۔ کیا ہم اسے اتفاق کہہ سکتے ہیں کہ نوآبادیاتی برصغیر کے اکثر مشاہیر کی فکر علیحدگی پسندانہ تھی؟ 'فرق کا فلسفہ'، جداگانہ شناخت پر زور دیتا ہے، اور اس شناخت کا حصول ہمیشہ طاقت اور تشدد کو جنم دیتا ہے، یا کم از کم طاقت و تشدد کو روا سمجھے جانے کا جواز اپنے اندر رکھتا ہے۔ دوسری طرف 'اشتراک کا فلسفہ' مخلوط شناخت پر اصرار کرتا ہے، اور اس شناخت کے حصول کے لیے محبت اور بھگتی کا راستہ اختیار کرتا ہے۔

بایں ہمہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مسلم عہد میں جنگ و غارت گری نہیں تھی۔ تب بھی جنگیں تھیں، انتہائی سفاکی کے ساتھ لوگوں کو قتل کیا جاتا تھا، مگر یہ جنگیں اقتدار کے لیے تھیں: مذہبی، لسانی، ثقافتی بنیادوں پر عوام کے ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے کی شاید ہی کوئی مثال ملتی ہو۔ تاہم اقتدار کی خاطر لڑی گئی جنگوں کا نشانہ مسجدیں اور مندر بنتے تھے۔

> جب جہانگیر کسی ہندو ریاست سے برسرِ پیکار ہوتا تو مندر تباہ کر دیا کرتا تھا... [اسی طرح] ہندوؤں نے جب کبھی بغاوت کی یا کوئی ہندو حکومت برسرِ اقتدار آئی، اس نے بھی مسلمانوں کے علی الرغم مسجدوں کی بے حرمتی کی اور ان کو منہدم کر ڈالا۔ پندرھویں صدی میں مالوہ کے ہندو زمینداروں اور دہلی کے قریب کے علاقوں میں مسجدوں کو منہدم کر کے ان پر مندر تعمیر کرنے کے واقعات بھی ضبطِ تحریر میں آئے ہیں۔[۱۲]

ان واقعات کی ہم سیدھی سادی توجیہ نہیں کر سکتے۔ مثلاً یہ کہنا شاید ٹھیک نہیں ہوگا کہ مسلمان چوں کہ مذہباً بت شکن تھے، اس لیے مندر گراتے تھے۔ ہم جانتے ہیں کہ برصغیر میں مسلمان حکمران اسلام کی اشاعت کی غرض سے نہیں آئے تھے، اور نہ انھوں نے لوگوں کے جبراً اسلام قبول کرنے کی تحریک چلائی۔ (اسلام کی اشاعت صوفیا نے کی، یا نچلی ذات کے ہندو طبقاتی وجوہ سے جوق در جوق مسلمان ہوئے) عام طور پر مندر شکنی کا عمل جنگ کی حالت میں ہوتا تھا، وگرنہ زمانۂ امن میں مندروں کو اوقاف کے فرمان دیے گئے۔ یہ فرمان اورنگ زیب عالم گیر جیسے کٹر مسلمان حکمران نے بنارس، ملتان کے مندروں کے لیے جاری کیے تھے۔ اکبر اور زین العابدین نے تو کہیں زیادہ لبرل مذہبی پالیسی اختیار کی۔ اسی طرح ہندوؤں نے بھی زمانۂ جنگ میں مسجدیں گرائیں، یا ان کی بے حرمتی کی۔ مسلمان حکومت یا ہندو حکومت، مقتدرہ تھی، اور ہر مقتدرہ اپنا اثبات چاہتی ہے۔ عبادت خانوں

کو گرانا، طاقت کے وحشیانہ جنگی اظہار کے سوا کچھ نہیں تھا۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا مندروں اور مسجدوں کی شکست اور ان کی بے حرمتی کے حوالے سے عام مسلمان ہندو ایک دوسرے کے مقابل صف آرا ہوتے رہے، اور ان کے درمیان فسادات کی آگ بھڑکتی رہی یا نہیں؟ اس کا جواب بھی ہمیں بھگتی تحریک کی صورت ملتا ہے۔ یعنی مذہبی فرق سے جس تصادم کا اندیشہ لاحق رہتا تھا، اسے ٹالنے کے لیے صوفی، سنت، بھگت سامنے آئے۔ یہ سب لوگ عوام میں سے تھے؛ عوام نے جنگی جنون سے پیدا ہونے والے تفرقے کا جواب، محبت کے الوہی فلسفے کی صورت پیش کیا۔

یہ ایک چشم کشا حقیقت ہے کہ مذہبی بنیادوں پر ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہم متصادم ہونے کے بیانیے نوآبادیاتی عہد میں گھڑے گئے، اور پھر ان بیانیوں نے جو آگ لگائی، اس سے بھگتی کا تصور خواب و خیال ہو کر رہ گیا۔ ہند اسلامی تہذیب (جو زیادہ تر زبانی تہذیب تھی) کے بیانیوں میں جو باتیں سرے سے موجود نہیں تھیں، یا فقط حاشیائی حیثیت رکھتی تھیں، انھیں نوآبادیاتی مورخوں نے گھڑا اور مرکزی اہمیت دی۔ اشاعتی وسائل پر اجارے کی وجہ سے، ان سے حقیقی اثر پیدا کیا۔ اس کی سب سے اہم مثال محمود غزنوی کے سومنات پر حملے اور اس کے نتیجے میں ہندوؤں کے انتقام پر آمادہ ہونے کا بیانیہ ہے۔ ذرا رومیلا تھاپر کو سنیے، وہ اس باب میں کیا رائے رکھتی ہیں:

جیمس مل کی ادوار سازی سے قطع نظر اسی قسم کی حرکتیں اٹھارویں صدی کی ابتدا سے ہی ہو رہی تھیں۔ ولیم جونز کی تحریروں اور ایک صدی بعد میکس مولر کے کام میں یہی مشترک موقف پیش کیا گیا ہے کہ ہندوستان پر مسلمانوں کو اقتدار شروع سے اس وقت تک تسلسل کے ساتھ اپنی ہندو رعایا پر مظالم ڈھا رہا تھا اور ان کا استحصال کر رہا تھا۔ دونوں ہی نے اپنے دعوے کے حق میں کوئی دلیل یا شہادت پیش نہیں کی ہے... محمود کے حملوں جیسے موضوع پر نوآبادیاتی بیانیوں اور تاریخی کتابوں سے پہلے کے جو بھی کتبات، بیانیے، رزمیے اور دوسرے ذرائع ہیں، انھوں نے اس واقعے کا ادراک اپنے اپنے انداز سے کیا ہے... اور وہ تصویر جو اٹھارویں صدی اور اس کے بعد نوآبادیاتی مورخوں نے پیش کی ہے، اس کا تو دور دور تک کوئی وجود نظر نہیں آتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ ہندوؤں میں اس واقعے کا بدلہ لینے کا زبردست جوش پیدا ہو گیا تھا، اس لیے قابل قبول نہیں ہے کہ اس کے بارے میں بہت کم شواہد دستیاب ہیں۔ البتہ اٹھارویں صدی اور اس کے بعد اس موقف کو زیادہ سے زیادہ ابھارا جانے لگا تھا کہ اور اسی کے نتیجے میں اب موجودہ زمانے میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان نفرت و دشمنی کا جواز پیش کیا جاتا ہے۔[۱۳]

یہاں نوٹ کرنے کے قابل یہ نکتہ ہے کہ: ''یہ دعویٰ کہ ہندوؤں میں اس واقعے (محمود کے سومنات پر حملے) کا بدلہ لینے کا زبردست جوش پیدا ہو گیا تھا، اس لیے قابل قبول نہیں ہے۔''

گویا حکمران مسلمان ہوں کہ ہندو، ان کے جنگی اعمال، عوامی زندگی کے خرمن پر عموماً بجلیاں نہیں گرا پاتے تھے۔ اس حقیقت کے اصل اسباب کے بارے میں ہم کچھ ظن و تخمین ہی سے کام لے سکتے ہیں۔ مثلاً ایک بات یہ بھی جا سکتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے اواخر تک برصغیر میں وہ عوامی منطقہ (sphere public) موجود ہی نہیں تھا، جس میں، بہ قول ہیبر ماس، عوامی آرا تشکیل دی جاتی ہیں اور ان تک عام و خاص کی، یعنی پبلک کی رسائی ہوتی ہے۔[۱۴] عوامی آرا، عوام کے وہ نمائندے، وہ ذرائع ابلاغ تشکیل دیتے ہیں، جن کی رسائی ہر کہ و مہ تک ہوتی ہے۔ اس عوامی رسائی کی وجہ سے، آرا لوگوں پر اثر انداز بھی ہوتی ہیں۔ یہ عوامی منطقہ جمہوری ادوار میں وجود میں آتا ہے، جب عوامی (پبلک) اور نجی (پرائیویٹ) منطقوں میں واضح تقسیم ہوتی ہے۔ چناں چہ کسی حکمران کی جنگی تباہیوں کا واقعہ، ایک ایسے ڈسکورس میں بدل ہی نہیں سکتا تھا، جو عوام میں مذہبی، لسانی، نسلی اشتعال کو ہوا دے سکتا۔ علاوہ ازیں ازمنۂ وسطیٰ کی جاگیردارانہ معاشرت میں لوگوں کی زندگی طبقاتی حد بندیوں میں بری طرح مقید ہوتی ہے؛ لوگ کسان، جولاہے، دھوبی، بڑھئی، برہمن، شودر جیسے طبقوں کا حصہ ہوتے ہیں، ان کی معاشی، ثقافتی، نفسیاتی زندگی انھی طبقاتی شناختوں سے متعین ہوتی ہے۔

دوسری طرف حکم رانوں کا طبقہ ہوتا ہے۔ ''مغل حکمران طبقہ ۱۶۴۷ء میں بادشاہ، ۸۰۰۰ منصب داروں کے علاوہ ان امراء پر مشتمل تھا، جن کا کام ان فوجی دستوں کی نگہداشت کرنا تھا جو کہ دربار کے ساتھ منسلک کر دیے جاتے تھے۔[۱۵]'' یہ حکمران طبقہ عوام کا نمائندہ نہیں ہوتا، بلکہ ریاستی طاقت و اختیار کی مدد سے عوام کو قابو میں رکھنے پر یقین رکھتا ہے۔ مسلم عہد کے حکمران طبقے میں سیاسی و اقتصادی طاقت یک جا تھی۔ اُمرا، جاگیردار سیاسی اختیارات بھی رکھتے تھے۔ گویا ایک طرح کی خود مختاری کے حامل تھے۔ پورا برصغیر اقتصادی و سیاسی خود مختار اکائیوں پر مشتمل تھا۔ گاؤں ایک مکمل خود مختار اکائی تھا۔ یہ خود مختاریت سماجی سطح پر تبدیلی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ بھی تھی۔ چوں کہ عوام اور حکمران طبقوں کے رشتے طے شدہ تھے، جنھیں ذات پات کا نظام مزید پختہ کرتا تھا، اس لیے ازمنۂ وسطیٰ کا ہندوستانی معاشرہ، جدید لغت میں جامد معاشرہ تھا۔ اس صورتِ حال میں تبدیلی نوآبادیاتی عہد میں رونما ہوئی، جب زمینوں کی انفرادی ملکیت کا قانون بنایا گیا۔ اس کی وجہ سے کسانوں کو زمینوں سے بے دخل کرنا ممکن ہو گیا، اور پھر یہی عمل کسانوں کو بیدار کرنے کا محرک بھی بنا۔ یعنی مغل عہد کے وہ جاگیردار طبقے، جو ''کسانوں سے فیاضانہ برتاؤ کیا کرتے تھے اور جمانی نظام پر عمل پیرا ہو کر نظریاتی ہم آہنگی کے ذریعے باہمی تعلق کو پختہ کرتے رہتے۔[۱۶]'' اور جس کی وجہ سے کسانوں میں اقتصادی وجوہ سے وہ اضطراب پیدا نہیں ہوتا تھا، جو ایک ''قومی مزاحمت'' کی

صورت اختیار کر سکتا، یہی جاگیر دار طبقے نو آبادیاتی عہد میں ایک نئے روپ میں سامنے آئے۔ اب جاگیردار کسان کو زمینوں سے بے دخل کرنے لگا، ہر حال میں مالیے کی طے شدہ رقم وصول کرنے لگا، لوگ قحط سے مریں، یا بیماری و افلاس سے، ان پر لازم تھا کہ سرکار کو مالیہ ادا کریں (اس کی اہم مثال قحطِ بنگال ہے، جو بدترین انسانی المیہ تھا، اس کے باوجود لوگوں کو سرکاری مالیہ ادا کرنے پر مجبور کیا گیا، جب کہ مغل عہد میں اس طرح کی صورتِ حال میں مالیہ معاف کر دیا جاتا تھا) چناں چہ کسانوں میں اقتصادی بے چینی پیدا ہوئی۔ ۱۸۵۷ کی جنگِ آزادی کا بڑا محرک یہی بے چینی تھی، اور اسی کے نتیجے میں برصغیر کے لوگ، کیا ہندو، کیا مسلمان، کیا سکھ، سب ایک عوامی منطقے میں یک جا ہونے لگے، اور ریاست کے خلاف ہم آواز ہونے لگے۔

تاریخ ہمیں اس بات کو نظر انداز نہیں کرنے کی اجازت نہیں دیتی کہ ازمنۂ وسطیٰ کے برصغیر میں حکمرانوں کے خلاف مزاحمت موجود تھی۔ مزاحمت، طاقت کے خلاف عملی یا زبانی ردِ عمل ہے۔ اس ردِ عمل کا اظہار اُسی وقت ہوتا ہے، جب اس بات کا یقین کرنے کی معقول وجوہ موجود ہوں کہ طاقت کا استعمال بے رحمی سے کیا گیا ہے، یا صریحاً ناانصافی سے کام لیا گیا ہے، یا تسلیم شدہ اصولوں کو توڑا گیا ہے۔ نیز مزاحمت اس معاہدے کی پاس داری ہے، جو مصیبت زدہ شخص یا گروہ، جرأت و وقار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے خود سے کرتا ہے۔ چناں چہ اس بات کا قیاس ہی نہیں کیا جا سکتا کہ مسلمانوں کے حملوں کے وقت مقامی سطح پر مزاحمت نہ کی گئی۔

یہ مزاحمت ایک طرف ہندو حکمرانوں کی طرف سے مسلمان حملہ آوروں کے خلاف تھی، اور دوسری طرف عوام (اور اس میں مسلمان و ہندو کی تفریق نہیں تھی) کی طرف سے مسلمان حملہ آوروں کی غارت گری سے برپا ہونے والی اقتصادی بدحالی کے خلاف تھی۔ اوّل الذکر مزاحمت ایک حکمران کی دوسرے حکمران کے خلاف تھی، اس کا مقصود اقتدار کا تحفظ تھا۔ تاہم یہ سمجھنا آسان نہیں کہ ہندو حکمران، اپنے اقتدار پر شب خون مارنے والوں کے خلاف، ہندو عوام کو کس حد تک شامل کر پائے تھے۔ مجمدار نے لکھا ہے کہ:

> محمود غزنوی کے زمانے میں ہندو حکمرانوں نے شدید مزاحمت کی۔ جے پال اور انند پال کی مدد کے لیے ہندو عورتیں ہندوستان کے مختلف علاقوں سے اپنے زیورات اور ہیرے جواہرات فروخت کر کے مسلمان حملہ آوروں کے خلاف مزاحمت کے انتظامات کے لیے عطیات بھیجا کرتی تھیں۔[۱۷]

لیکن جب ہم رومیلا تھاپر کی تحریریں دیکھتے ہیں تو ہندو عوام (افواج نہیں) کی شرکت محال دکھائی دیتی ہے۔ (اسی طرح البیرونی نے کتاب الہند میں راجہ آنند پال کے محمود کے نام خط کا ذکر

گیا ہے، جس میں راجہ نے محمود کو ترکوں کے خلاف فوجی امداد کی پیش کش کی تھی۔ آنند نے لکھا تھا کہ چوں کہ سلطان اس پر (آنند پال پر) فتح حاصل کر چکا تھا، اس لیے وہ نہیں چاہتا کہ کوئی اور سلطان پر غالب آئے۔ البیرونی کا ہندوستان، ص: ۱۱) ہمیں یہ بات بھی فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ مسلمانوں کے خلاف، ہندو عوامی مزاحمت کے اکثر بیانیے نوآبادیاتی عہد میں گھڑے گئے، اور انھیں اس 'عوامی منطقے' میں خوب خوب پھیلایا گیا، جو اخبارات، تاریخ کی کتابوں کی وسیع پیمانے پر اشاعت، تعلیمی نصابات اور عوامی مقررین کی مدد سے وجود میں آ رہا تھا، اور جن کا بنیادی مقصد ہندوستانی عوام (جن میں تمام مذاہب کے لوگ شامل تھے) کی وحدت کو تقسیم کرنا تھا۔ جیک ووڈس کے بہ قول:

> ایک قومیت، قبیلے یا مذہب کو دوسرے کے خلاف ابھارنا، نوآبادیات، خصوصاً آگے پیچھے آنے والی برطانوی حکومتوں کا لازمہ بن گیا تھا، جنھوں نے سیلون میں سنہالی کو تامل کے خلاف، ہندوستان میں ہندو کو مسلمان کے خلاف، فلسطین میں عرب کو یہودی کے خلاف، برطانوی گیانا میں انڈین کو نیگرو کے خلاف، ملایا میں مالے کو چینی کے خلاف ابھارا۔[۱۸]

ظاہر ہے یہ تقسیم، تاریخ کی ایک نئی تعبیر ہی سے ممکن تھی۔

مسلمانوں کے حملوں سے برپا ہونے والی عمومی تباہی، اقتصادی بدحالی کے خلاف مقامی زبانوں کی شاعری میں ہمیں مزاحمتی اظہار ملتا ہے۔ یہ اظہار مصیبت زدہ عوام کی طرف سے ہے، اور اس کا رخ جنگ جو حکمرانوں اور ان کی چیرہ دستیوں کی طرف ہے۔ اس شاعری سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ مقامی زبانیں عوام کے جسم و روح پر گزرنے والے سانحوں کے سلسلے میں کبھی خاموش نہیں رہیں؛ نیز ان میں وطنیت ہے، نسلی و مذہبی قوم پرستی نہیں۔ (یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں وطنیت، مٹی سے محبت کا فطری جذبہ ہے، اور قوم پرستی، آئیڈیالوجی پر مبنی ایک تشکیل ہے، جس سے برصغیر کے لوگ انیسویں صدی میں انگریزی اثرات کے تحت متعارف ہوئے) پنجابی شاعری سے یہ اقتباسات دیکھیے، جو ہمارے سامنے ازمنۂ وسطیٰ کے مسلم عہد کی ایک دوسری تصویر سامنے لاتے ہیں:

فریدا ایہہ وِس گندلاں دھریاں کھنڈ لواڑ
اک راہیندے رہ گئے، اک راہی گئے اُجاڑ
(بابا فرید، ۱۱۷۹ء تا ۱۲۶۶ء)[۱۹]

[اے فرید! سرسوں کی یہ پھولوں بھری شاخیں زہریلی ہیں، جن پر کھانڈ (چینی) کا لیپ کیا گیا ہے۔ کچھ لوگ بس زمینیں کاشت کرتے رہتے ہیں اور کچھ پکی ہوئی فصلوں کو اجاڑ دیتے ہیں۔

یہاں بابا فرید جاگیرداری نظام پر طنز کرتے ہیں۔ کسان فصلیں اگانے کی مشقت کرتا رہتا ہے مگر اس کی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی، کیوں کہ بادشاہ کا نمائندہ جاگیردار اس کی محنت کا سارا پھل اُڑا لے جاتا ہے۔ کسان کے لیے اس کی فصل 'میٹھا زہر' ہے۔]

جیسی مے آوے خصم کی بانی تیسڑا کری گیان وے لالو
پاپ کی جنج کابلوں دھایا جوری منگے دان وے لالو
(بابا نانک، ۱۴۶۹ء تا ۱۵۳۹ء)[20]

[میرے اوپر جیسے خصم کی بانی آتی ہے، لالو ویسا ہی گیان کرتا ہوں۔ گناہوں کی بارات کابل سے لے کر آتا ہے، اور لالو جبر سے دان مانگتا ہے۔]

ہتھ بنھ کروی آں بنتی، سچیاں دیا سنا
باہر اترے پت مغلیڑے، دلی بیٹھے مچھاں نوں تا
کیہ لے بیہن گا مجلسے کیہ جگ تے رہسی آناں
لے جان گے پنڈی لٹ کے، ہاتھیاں دے ہودیاں وچ پا
نوہاں دھیاں لجان گے بنھ کے کیہ رہسی آ شرم حیا
مینوں لے جان گے بنھ کے، گھگھری اڈوی لہور نوں جا
(لوک واراں)[21]

[ہاتھ باندھ کے منت کرتی ہوں کہ سچے لوگوں کی باتیں سنا۔ باہر ان مغلوں کے بیٹے اترے ہیں، جو دلی کے تخت پر مونچھوں پر تاؤ دے کر بیٹھے ہیں۔ لوگوں کی مجلس میں کیوں کر بیٹھو گے اور جگ میں کیا عزت و نام ہوگا، جب وہ (مغلوں کے بیٹے) پنڈی لوٹ کے، ہاتھیوں کے ہودوں میں بھر کے لے جائیں گے، بہوؤں اور بیٹیوں کو گرفتار کر کے لے جائیں گے تو کیا شرم و حیا باقی رہ جائے گی، وہ مجھے بھی ہتھ کڑیاں لگا کر لاہور لے جائیں گے اور میرا گھگھرا اڑ رہا ہوگا، یعنی میں نیم برہنہ حالت میں ہوں گی۔]

حقیقتاً یہ مزاحمتی اظہار، بھگتی فلسفے ہی کا ایک اخلاقی جز تھا۔ صوفی شعرا کی عوام سے غیر مشروط محبت انھیں مجبور کرتی تھی کہ وہ حکمرانوں کے استحصالی رویوں کے خلاف زبان کھولنے کی اخلاقی جرأت کا مظاہرہ کریں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی اخلاقی جرأت کسی مخصوص مذہبی عقیدے، یا اخلاقی فلسفے کے بطن سے پیدا نہیں ہوئی تھی، بلکہ اس کا سرچشمہ محبت کا جذبہ تھا؛ محبت ہی نے انھیں بے باک، نڈر بنایا تھا، اور محبت ہی نے انھیں اپنے محبوب (الوہی ہستی اور انسانی وحدت) پر سب

کچھ قربان کرنے کا حوصلہ دیا تھا، یا ان میں محبوب کے آگے سب کچھ ہیچ سمجھنے کی خُو پیدا کی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ صوفی و بھگت شعرا کے مزاحمتی رویّے، انقلابی نہیں تھے، کم از کم انقلاب کے ترقی پسندانہ مفہوم میں۔ خود بھگتی تحریک کو بھی انقلابی کہنا مشکل ہے۔ یہ تحریک وحدت کی علم بردار ضرور تھی، مگر سماجی تفریقات کی طبقاتی و مذہبی بنیادوں کو منہدم کرنے کا تصور نہیں دیتی تھی۔ اسی طرح سیاسی اقتصادی نظام کے استحصالی اثرات کی نشان دہی تو کرتی تھی، لیکن اس نظام کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے پر لوگوں کو مائل نہیں کرتی تھی۔ اس کی ایک ہی وجہ تھی کہ یہ کسی واضح، منطقی طور پر تشکیل دیے گئے نظریے کی پیداوار نہیں تھی۔ بھگتی تحریک کے حق میں یہ اچھی بات یہ تھی۔ بجا کہ یہ شاعری، مقتدرہ کے خلاف ایک ہمہ گیر عوامی تحریک کو منظم کرتی تو نظر نہیں آتی، مگر رواداری و عشق کا کلچر پیدا کرتی ضرور محسوس ہوتی ہے۔

البتہ سترھویں صدی کے خوشحال خاں خٹک (۱۶۱۳ء تا ۱۶۸۹ء) کی پشتو شاعری اس ضمن میں استثنائی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی شاعری میں مغل مقتدرہ کے خلاف افغانی قبائل کی جمعیت منظم کرنے پر زور ملتا ہے۔ خوشحال خاں کے والد شہباز کو مغل شہنشاہ شاہ جہاں کی طرف سے جاگیر ملی تھی۔ یوسف زئی قبیلے کے ہاتھوں شہباز قتل ہوئے۔ خوشحال کو والد کی دونوں وراثتیں منتقل ہوئیں: خٹک قبیلے کی سربراہی، اور مغل حکومت کا عہدہ۔ ''دریائے سندھ کے کنارے، اٹک تا پشاور شاہی سڑک کی نگرانی اور دیگر خدمات ان کے سپرد تھیں۔[۲۲]'' خوشحال نے مغلوں کے لیے کئی جنگیں بھی لڑیں۔ اورنگ زیب عالمگیر نے بھی خوشحال کا منصب برقرار رکھا، مگر کابل کے صوبیدار (گورنر) امیر خاں نے عالمگیر کے دل میں بدگمانی کا بیج بویا۔ خوشحال معتوب ہوئے۔ انھیں گوالیار کے قلعے میں دو برس کے لیے قید کر دیا گیا۔ اسیری کے ایام نے ان کی قلبی ماہیت بدل دی۔ انھوں نے ایک اشرافی اقلیت کے ترجمان کا بھاری عمامہ ہمیشہ کے لیے چاک کر ڈالا، اور وطن دوست شاعر کی گدڑی زیب تن کر لی۔ طاقت کے خوف، ترغیب اور مصلحت کی جگہ طاقت کو الٹ پلٹ دینے (subversion) کا طرزِ عمل اختیار کیا۔ ظاہر ہے، اس عمل کے لیے بھی طاقت درکار تھی۔ انھوں نے قبائلی وحدت کو طاقت بنایا۔ مغل مقتدرہ کے آگے، افغانی قبائلی جمعیت کی طاقت منظم کرنے کی کوشش کی۔ تاہم انھوں نے خوانین اور مغلوں، دونوں کے جبر و استحصال کے خلاف آواز اٹھائی۔

یہ خوانین اور یہ اُمرا
ننگِ اہلِ حرم نہیں ہیں یہ

خونِ مظلوم ہے غذا ان کی
کچھ درندوں سے کم نہیں ہیں یہ[۲۳]
مسلماں بھی ہندو بھی شامل ہیں ان میں
وہ جن سے کہ معمور ہے قید خانہ
یہ مظلوم دو سو کے لگ بھگ ہوں گے
بنے ہیں جو تیرِ ستم کا نشانہ
اب وجد بھی ان کے یہاں حکمراں تھے
مگر ان کا مسلک نہ تھا جارحانہ
ملی جب سے اورنگ کو پادشاہی
ہے بیداد سے اس کی نالاں زمانہ
اسیر اس قدر بڑھ رہے ہیں ہر اک جا
نہیں ان کی تعداد کا کوئی ٹھکانہ[۲۴]

بھگتی شعرا اور خوشحال کی شاعری میں محبت کا موضوع مشترک ہے، اس فرق کے ساتھ کہ خوشحال کی شاعری میں وطن کی مٹی سے محبت کا موضوع بھی شامل ہو گیا ہے، اور اس کی وجہ سے شاعری میں ایک واضح سیاسی لے ابھر آئی ہے، یعنی ایک خطیبانہ، پُر شکوہ انداز جو بھگت شعرا کے یہاں یکسر ناپید ہے۔ کبیر سے لے کر شاہ حسین تک، ہمیں شاعری کا لہجہ دھیما، پُر سوز ملتا ہے۔ یہ سوز اندر، عشق کی آگ میں جلنے سے پیدا ہوا ہے۔ اس شاعری میں طاقت کی چیرہ دستیوں کے خلاف احتجاج بھی نرم لے میں ہے۔ دوسری طرف خوشحال اپنے وطن پر مغلوں کے جارحانہ 'قبضے' کو موضوع بناتے ہیں، اور اس کے خلاف افغانی ملّت کو منظم کرتے ہیں۔

خوشحال کے یہاں عورت، مٹی اور وطن کی محبت کی تکون ملتی ہے، جسے وہ خطرے میں دیکھتے ہیں۔ اس خطرے کے مقابلے کے لیے وہ 'اجتماعی افغانی قبائلی خودی وحمیّت' کو جگانے کی کوشش کرتے ہیں، یوں ان کی شاعری طاقت کی قلمرو میں داخل ہوتی ہے۔ ان کی شاعری کی زبان، موضوع، علامتیں سب طاقت سے متاثر ہوتی ہیں۔ شاہین، قبائلی بہادری، غیرت، کوہستانی سخت جانی، جاں نثاری وغیرہ سے ان کی شاعری اپنا جغرافیہ تشکیل دیتی ہے۔ تاہم ان کے یہاں مذہبی عصبیت پر وطن دوستی پوری طرح حاوی ہے۔ وہ اپنے تمام ہم وطنوں، خواہ وہ ہندو ہوں، مسلم، سکھ سب کی مظلومیت کو محسوس کرتے ہیں۔ سیاسی و اشرافی مقتدرہ کے خلاف غیر مبہم انداز میں

اظہار کس قسم کے غیظ کو دعوت دیتا ہے، خوشحال کو اس امر کا احساس تھا۔ اسی لیے وہ پشاور کے نواح کے کوہستانوں میں چھپ کر جیے۔ انھیں اندیشہ تھا کہ اورنگ زیب بعد از مرگ بھی ان کے جسدِ خاکی سے انتقام لینے سے باز نہیں آئے گا۔ چناں چہ وصیت کی کہ انھیں کسی ایسی جگہ دفن کیا جائے، جس کی خبر مغلوں کو نہ ہو۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ خاکِ وطن ہو کہ خاکِ بدن، مغلوں کے گھوڑوں کی ٹاپوں سے روندی جائے۔ اسی وصیت کو اقبال نے نظم کیا۔

کہوں تجھ سے اے ہم نشیں دل کی بات
وہ مدفن ہے خوشحال خاں کو پسند
اُڑا کر نہ لائے جہاں بادِ کوہ
مغل شہسواروں کی گردِ سمند[۲۵]

برصغیر پر مسلم ثقافتی اثرات کا کوئی بیانیہ، زبان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ زبان، نہ صرف ثقافت میں ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتی ہے، بلکہ غیر معمولی سیاسی کردار کی حامل بھی ہوتی ہے۔ زبان کا سیاسی کردار، ایک زبان پر دوسری زبان کو ترجیح دینے کی صورت ہی میں ظاہر نہیں ہوتا، بلکہ خود زبان کی شناخت میں بھی مضمر ہوتا ہے۔ یہ تو سامنے کی حقیقت ہے کہ کسی ملک کی لسانی پالیسی، خواہ کس قدر لبرل ہو، سیاست سے خالی نہیں ہوتی، تاہم زبان وہاں بھی سیاسی جہت اختیار کر لیتی ہے، جہاں اس میں صنفی، نسلی، گروہی، مذہبی امتیازات کا ذکر ہوتا ہے۔ زبان کے سیاسی ہونے کا نسبتاً ڈھیلا ڈھالا مفہوم یہ ہے کہ: ''جہاں طاقت کی غیر مساویانہ تقسیم ہو، اور جہاں انفرادی رویے طاقت کے کھیل کی عکاسی کرتے ہوں، یا اس سے متعین ہوتے ہوں۔[۲۶]'' یعنی زبان علم، کلچر، اختیار، سماجی مرتبے کی 'طاقت' کی حامل ہے؛ اس طاقت کی غیر مساویانہ تقسیم ہی سے لسانی سیاست جنم لیتی ہے۔

اگرچہ آٹھویں تا اٹھارویں صدی کے ہندوستان میں، حقیقی مفہوم میں کسی 'لسانی پالیسی' کی تلاش عبث ہے، مگر لسانی سیاست بہ ہر حال موجود تھی۔ لسانی پالیسی، مختلف لسانی گروہوں کے شماریاتی جائزوں، ریاستی ترجیحات، تعلیمی، قومی ضرورتوں، بنیادی لسانی حقوق جیسے مسائل پر غور وفکر کے بعد تیار کی جاتی ہے، اور اسے ریاست کی تائید اور آئینی جواز حاصل ہوتا ہے۔ ہمیں مسلم عہدِ حکومت میں واضح لسانی پالیسی کے برعکس، ریاستی لسانی ترجیحات ملتی ہیں۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے آئینِ اکبری کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

راجہ ٹوڈرمل نے تمام مملکت کے طول وعرض میں حکم دیا کہ تمام دفتری کام فارسی زبان میں انجام دیا جائے۔ ہمیں معلوم ہے کہ اس سے قبل دفاتر کا کام ہندی زبان میں انجام پاتا تھا۔ ٹوڈرمل کی اصلاحات کے نفاذ پر

ہندوؤں کی طرف سے اظہار ناراضی موجبِ تعجب نہ ہوتا، اس لیے کہ اس تجویز کے ذریعے ہندوؤں کے مفاد کو سخت نقصان پہنچا تھا، لیکن تھوڑی بہت بے اطمینانی کے علاوہ کسی گوشے سے شدید برہمی کا مظاہرہ نہیں ہوا۔"
ہندی مقامی زبان تھی، فارسی غیر ملکی زبان تھی، جس کی قدیم اور وسطی صورت سے جنوبی ایشیا کے لوگوں کا رابطہ کوئی دو ہزار برسوں سے تھا۔ دسویں صدی کے آخر تک سندھ، ملتان اور پنجاب میں اسماعیلیوں کی وجہ سے جدید فارسی موجود رہی۔ گیارھویں صدی میں غزنویوں کے زیر اثر فارسی سے رشتہ نہایت مستحکم ہوا۔ غزنی فارسی کا مرکز تھا، اور لاہور چھوٹا غزنی تھا، جہاں ایران، خراسان اور ماوراالنہر سے علما و فضلا آئے۔ تیرھویں صدی میں سلاطین دہلی نے فارسی لکھنے والوں کی سرپرستی کی۔ "لہٰذا ایک تناظر میں شمالی ہندوستان فارسی اسلامی دنیا کا حصہ بن گیا۔[۲۸]" مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو جیسے فارسی (اور ہندوی) شعرا مغل عہد سے پہلے ہندوستان میں اپنی عظمت کا نقش قائم کر چکے تھے۔ تاہم ہندو، مغل عہد میں فارسی کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے۔ "چوں کہ مال گزاری کا محکمہ ہندوؤں کے قبضے میں تھا، جس کی زبان ہندی تھی۔ پس ظاہر ہے کہ فارسی تعلیم حاصل کیے بغیر ہندوؤں کو ملازمتیں نہیں مل سکتی تھیں۔[۲۹]" اس ساری صورتِ حال میں دو نکتے قابل غور ہیں۔ ایک یہ کہ، ہر چند فارسی سے ہندوستان (خصوصاً پنجاب) کا رشتہ صدیوں پرانا تھا، تاہم غزنوی عہد سے یہاں فارسی ادبیات کی روایت قائم ہونا شروع ہوئی۔ اس طرح ایک نیا طبقہ پیدا ہوا جو غیر مقامی (ایران و وسط ایشیا کے شعرا و فضلا پر مشتمل) تھا۔ اس طبقے نے ہندوی میں لکھ کر، مقامی زبان و کلچر سے وابستگی ظاہر کی، تاہم مقامی لوگ فارسی کی طرف اس وقت متوجہ ہوئے جب انھیں ایک حقیقی، معاشی ضرورت نے مجبور کیا۔

سوچنے والی بات یہ ہے کہ سولھویں صدی سے پہلے فارسی کی علمی و ادبی روایت، ہندوؤں کو متوجہ کیوں نہ کر سکی؟ (البتہ اس دوران میں فارسی میں سنسکرت سے متعدد تراجم ہوئے) شاید اس کی وجہ ہندوؤں کی وہی علیحدگی پسندی تھی، جس کی طرف پہلے پہل اشارہ البیرونی نے کیا تھا۔ تاہم اس کی وجہ کچھ بھی ہو، گیارھویں تا سولھویں صدی مقامی ہندوی تخیل، غیر مقامی عجمی تخیل سے اجنبی رہا، تاہم سماجی میل جول کی وجہ سے لسانی لین دین جاری رہا۔ بہ ہر کیف ہندوؤں کو جبراً ایک ایسی غیر مقامی زبان (فارسی) کو اختیار کرنا پڑا، جو حکمرانوں کی زبان تھی۔ چوں کہ فارسی کو ہندی کی جگہ رائج کیا گیا، اس لیے یہ صاف طور پر طاقت کا کھیل تھا۔ مقامی، ہندی / ہندوی کو بااختیار بنانے کے بجائے، اسے اختیار سے محروم کیا گیا۔ اسی لیے ہندوؤں میں اضطراب پیدا ہوا۔ عوامی منطقے کی عدم موجودگی کی وجہ سے یہ اضطراب، منظم مزاحمتی تحریک کی شکل اختیار نہ کر سکا۔ ۱۸۳۷ء میں اسی تاریخ

کو دُہرایا گیا، جب انگریزی نے فارسی کو معزول و بے دخل کیا۔

یہاں اس بات پر بھی توجہ کی ضرورت ہے کہ کیا فارسی کو 'اسلامی' زبان سمجھ کر نافذ کیا گیا، یا محض حاکمانہ، اقتداری علامت کی حیثیت میں، یا کسی خاص سیاسی مصلحت کے تحت؟ یہ معلوم ہے کہ فارسی کا نفاذ اکبر کے زمانے میں ہوا۔ اکبر ایک سیکولر حاکم تھا، لہٰذا یہ نہیں سمجھا جا سکتا کہ اسے مسلمانوں کی زبان کے طور پر نافذ کیا گیا ہو۔ غالباً فارسی کا نفاذ خالصتاً سیاسی وجوہ سے تھا۔ مسلمان ہندی مالیاتی اصطلاحات پر شاید پوری دسترس نہیں رکھتے تھے، اور ان کے لیے مبینہ مالیاتی بے ضابطگیوں پر گرفت کرنا مشکل تھا۔ اس مشکل کا حل فارسی کے نفاذ کی صورت میں نکالا گیا۔ یہ سیاسی فیصلہ بھی لسانی سیاست کا ایک پہلو رکھتا تھا۔ حکمرانوں نے مقامی زبان پر کامل دسترس حاصل کرنے کے برعکس، اسے بے دخل کرنے کا آمرانہ، سیاسی فیصلہ کیا۔ ہندوستان کی تاریخ میں ایک مثال قائم ہو گئی، کہ حکمران اپنی اس زبان کو نافذ کر سکتا ہے، جو محکوموں کے لیے اجنبی ہو۔ یہیں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ فارسی اجنبی ہونے کے ساتھ ایک نئی، 'جدید' زبان بھی تھی، اس میں ادبیات کا ایک عظیم ذخیرہ موجود تھا، جس نے ہندوستانیوں کے تخیل میں نئی گہرائیاں اور وسعتیں پیدا کیں۔ یہ ایک ایسا پہلو ہے جو لسانی سیاست کو یک رخا ہونے سے بچاتا ہے، اور بسا اوقات لسانی سیاست کی موجودگی ہی کو عوام کی نظروں سے اوجھل کرتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے اکبر زبان کے سیاسی کردار کا گہرا ادراک رکھتا تھا۔ آئینِ اکبری میں لکھا ہے کہ: ''عربی کا پڑھنا اور سیکھنا جرم تھا... یہاں تک کہ عربی کے مخصوص حروف، جیسے ث، ع، ح، ص، ض اور ط، سے احتراز کیا جانے لگا۔ لہٰذا عبداللہ کو لوگ ابداللہ اور احدی کو اہدی لکھنے لگے۔''[۳۰] اس سے اہم ترین بات یہ سامنے آتی ہے کہ: زبان کس قدر علامتی سیاسی معنی کی حامل ہو سکتی ہے، اور یہ معانی کس قدر ثقافتی وحدت و تفریق پر اثر انداز ہو سکتے ہیں! یہ نہیں کہ عربی مذہبِ اسلام کی بنیادی علامت سمجھی گئی تھی، جس کی سیکولر کلچر میں کوئی گنجائش نہیں دیکھی گئی، بلکہ عربی کے یہ مخصوص و منفرد حروف اسے ایک ناقابلِ اختلاط جداگانہ شناخت بھی دیتے تھے۔ یہ بات بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ فارسی کا نفاذ ایک قابل ہندو کے ہاتھوں ہوا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ ٹوڈرمل کی نظر میں فارسی، مذہبی شناخت کی حامل نہیں تھی، البتہ اس عجمی کلچر کی نمائندہ ضرور تھی، جسے اکبر غیر معمولی اہمیت دیتا تھا، اور عربی کلچر پر فوقیت دیتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ فارسی سیاسی مقتدرہ کی علامت تھی۔ بایں ہمہ یہ دلیل معقول نہیں کہ ہندی کے مقابلے میں فارسی علمی زبان تھی، اس لیے اسے سرکاری امور کی انجام دہی کے لیے اختیار کیا گیا۔ ہر زبان علمی حیثیت اختیار کرنے کی

یکساں اہلیت رکھتی ہے۔ زبان میں وسعت پذیری کا داخلی خلقی رجحان ہوتا ہے، جو نئی نئی ضرورتوں کے ادراک سے خود بہ خود ظاہر ہوتا ہے۔

تصویر کا یہ ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ بھی توجہ طلب ہے۔ ٹوڈرمل نے جس زبان کو فارسی کی مدد سے بے دخل کیا، وہ رسم الخط کے فرق کے ساتھ اُردو ہی ہے۔ یہ ایک پیش پا افتادہ حقیقت ہے کہ اُردو، ہند اسلامی تہذیب کی مظہر ہے۔ اپنی نحوی ساخت میں خالص ہندوستانی ہے مگر اس کی لفظیات، محاروات، رسم الخط اور ادبیات میں اہم حصّہ فارسی اور کسی حد تک عربی کا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اُردو کیوں کر ایک مخلوط کلچر کا مظہر بنی؟ مخلوط کلچر دراصل ثقافتی انجذاب (acculturation) کا نتیجہ ہے۔ ثقافتی انجذاب کا عمل، عوامی سماجی دنیا میں واقع ہوتا ہے، یہ انجذاب، عوام کے ان باہمی روابط کا نتیجہ ہوتا ہے، جو یکساں دلچسپیوں اور مشترک اقدار کی تلاش کی خاطر قائم ہوتے ہیں۔ یہ ایک لحاظ سے بقائے باہمی کی جبلّت کا اظہار ہے، جو بقائے ذات کی جبلّت کے برعکس ہے۔

بقائے باہمی کی جبلّت ثقافتی تعاون کو، جب کہ بقائے ذات کی جبلّت مقابلے کو مہمیز کرتی ہے۔ ایک کی وجہ سے مفاہمت، ہم آہنگی، اشتراک و محبت کا ظہور ہوتا ہے، اور دوسری کی وجہ سے تصادم، تفرقہ، غلبہ، استحصال کے رویّے پیدا ہوتے ہیں۔ مجموعی طور پر مخلوط کلچر اس امر کے انکار سے عبارت ہے کہ عوام، ملوک کے کلچر ہی کی نقل کرتے ہیں؛ مخلوط کلچر باور کراتا ہے کہ عوام کی ایک اپنی خودمختار ثقافتی دنیا ہے، جسے اجتماعی عوامی دانش پیدا کرتی ہے، اور جس کے نتیجے میں غیر طبقاتی، انسانی دانش پیدا ہوتی ہے۔ گویا اُردو اگر ہند اسلامی تہذیب کا مظہر بنی ہے تو عوام کی سطح پر بنی ہے۔ ہاں یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ مغل دربار نے اس اختلاط پذیر کلچر کو بعد میں تسلیم کیا۔ دوسرے لفظوں میں دربار نے اُردو رہندی کو انتظامی امور سے الگ کیا، دربار میں اس کے داخلے کی گنجائش باقی رکھی۔ یہاں ہمیں مغل دربار کی طرف سے اُردو کی سرپرستی کا لفظ احتیاط سے استعمال کرنے کی ضرورت ہے۔ جو لوگ سرپرستی کا لفظ شدت، یا کثرت سے استعمال کرتے ہیں، وہ بعض بنیادی تاریخی حقائق سے صرفِ نظر کرتے ہیں، یا انھیں مسخ کرتے ہیں۔ اُردو کے عوامی کردار کی اچھی وضاحت پروفیسر محمد حسن نے کی ہے:

> اُردو زبان و ادب پر دربار کی سرپرستی کا غلط الزام برابر لگایا جاتا رہا ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ اُردو ادب ان طبقوں کی دین ہے جو دربار سے الگ اپنا ایک تہذیبی وجود اور ذریعۂ اظہار تلاش کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور تہذیب و ادب کو ایرانیت سے آزاد کرا کے اسے ایک ایسی نہج پر ڈالنا چاہتے تھے، جس میں ہندوستانیت کی ارضیت بھی ہو اور اسلامی اور عجمی تمدن کا نکھار بھی، اور دربار نے اس نئے تہذیبی

آہنگ و اسلوب کو اس وقت تسلیم کیا، جب وہ پورے سماج پر بھی اپنا تسلط جما چکا تھا۔[۲۳]

مغل حکمرانوں نے جب اُردو کے مخلوط کلچر کو دربار میں جگہ دی تو ایک جمہوری رویے کا مظاہرہ کیا، جمہور کے کلچر کو دربار کے اشرافی کلچر کے پہلو میں جگہ دی۔ دوسرے لفظوں میں بھگتی کے عوامی فلسفے کو ریاستی تائید سے نوازا۔ لسانی، مذہبی تقسیم کی جگہ لسانی، مذہبی وحدت و رواداری کی حمایت کی۔ مخلوط کلچر کی پیداوار ہونے کی بنا پر اُردو شاعری خصوصاً مقتدرہ مخالف علامتوں کی حامل تھی۔ مغل دربار نے نہ صرف اسے بھی قبول کیا، بلکہ جب مغل بادشاہوں نے اُردو شاعری لکھنا شروع کی تو خود بھی یہی علامتیں برتیں۔ کلاسیکی اُردو غزل کے علامتی نظام کے دو جدلیاتی زمرے نہایت واضح ہیں: شیخ، ملّا، پنڈت، زاہد ایک زمرہ ہے، اسی میں مسجد، مندر، نماز، سجدہ، تسبیح، جنت، حور وغیرہ شامل ہیں۔ دوسرا زمرہ رند، مے خانہ، مے نوش، ساقی، کافر، قشقہ، بت وغیرہ سے عبارت ہے۔ پہلے میں ظاہر پرستانہ عبادت، لالچ، بوالہوسی اور دوسرے میں محبت، بے غرضی، درویشی، فقیری شامل ہے۔ ظاہر پرستی، مادّی عقلی رویہ ہے، اور اسی لیے اس کی سرشت میں مفاد، طاقت، اقتدار و جاہ طلبی ہے، جب کہ محبت (اور اس میں بھی ہجر) فقط آرزو میں سرشار رہتی ہے۔ چوں کہ اس محبت میں نرگسیت نہیں، اس لیے یہ ظاہر پرستانہ، جاہ طلب رویّوں پر طنز و استہزا کے تیر مسلسل چلاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی اُردو غزل کے طنز کا نشانہ، مذہبی و سیاسی اشرافیہ کا تعلق (nexus) ہے، اس لیے کہ یہ طنز جس متکلم کی زبانی ہے، وہ مخلوط عوامی کلچر کا نمائندہ ہے، اس متکلم کی تشکیل اسی بھگتی فلسفے نے کی ہے، جس میں عجمی و ہندوستانی عناصر آمیز ہیں۔ صرف میر صاحب کے چند اشعار دیکھیے:

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز
بے حقیقت ہے شیخ کیا سمجھے

کعبہ پہنچا تو کیا ہوا اے شیخ
سعی کر ٹک پہنچ کسی دل تک

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

یہ تاریخی حقیقت ہے کہ انگریزی نوآبادیات سے پہلے اردو کی کوئی علیحدگی پسندانہ مذہبی شناخت نہیں تھی، یہاں تک کہ قبل نوآبادیاتی عہد کا ہندوستان مذہبی لسانی تشخص کی آئیڈیالوجی سے

واقف ہی نہیں تھا۔ (لسانی سیاست کے بعض نیم واضح اظہارات ضرور موجود تھے، مگر وہ سماجی شناختوں میں مؤثر نہیں تھے) انیسویں صدی کے آغاز میں پہلی مرتبہ گل کرسٹ نے 'ہندوستانی' کو مذہبی بنیادوں پر منقسم کیا؛ اور اس تقسیم کی بنیاد پر باقاعدہ متن تیار کروائے (باغ و بہار اور پریم ساگر)۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ ہند اسلامی تہذیب کی مظہر زبان، نہ صرف ہندوؤں اور مسلمانوں کی جداگانہ مذہبی شناختوں کا ذریعہ بنی، بلکہ دونوں میں کبھی نہ ختم ہونے والی دشمنی کا ایک اہم سبب بھی۔ اس استعماری تقسیم و علیحدگی کے بعد ہی اُردو کو دہلی کے مسلمان اشراف گھرانوں نے خاص طور پر اسے اپنی مذہبی شناخت کے طور پر اختیار کرنا شروع کیا، اور اس کے نتیجے میں اُردو کا رشتہ عوامی روایت سے بھی کٹنا شروع ہوا، اور اس میں حجازی مرکز کی طرف پلٹنے کا رجحان نمودار ہوا۔ اسی کی انتہا یہ تھی کہ ازمنۂ وسطیٰ کے ہندوستان کی پوری تاریخ بھی دو واضح دھاروں میں بٹ گئی۔ وہ شخصیتیں بھی متنازع ہو گئیں، جو کبھی دونوں قوموں میں یکساں احترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں۔ اس کی بڑی مثال کبیر ہیں۔ انھیں نوآبادیاتی اور بعد نوآبادیاتی عہد کے اُردو ادب کے مؤرخوں نے اپنی تاریخ میں شامل کرنے میں ہمیشہ تامل کا مظاہرہ کیا۔ آج بھی اُردو کی 'مستند' تاریخوں میں، جو جامعات میں پڑھائی جاتی ہیں، کبیر کو شامل نہیں کیا جاتا۔ ہر چند اس کی ایک وجہ کبیر کی زبان (جو بعض کے نزدیک زبان نہیں شمالی ہندوستان کی اودھی، بھوج پوری وغیرہ بولیوں سے عبارت ہے) ہو سکتی ہے، مگر یہ بھی سچائی ہے کہ ان کے کتنے ہی دوہے اُردو کے لگتے ہیں۔ (مثلاً: کرتا تھا تو کیوں رہا اب کاہے پچھتائے / بووے پیڑ ببول کا آم کہاں سے کھائے)۔ تقسیم ہند کی دو تین دہائیوں کے بعد جب بھارت کے مسلمانوں نے سیاسی وجوہ سے مشترکہ تہذیب کا تصور اختیار کیا اور قوم پرستانہ تاریخ نویسی کو فروغ ہوا تو کبیر کو اُردو شاعری کی روایت میں جگہ ملنا شروع ہوئی۔ ادھر پاکستان کے مسلمان دوسری طرح کی سیاسی وجوہ سے علیحدگی پسندانہ تہذیب کا تصور قبول کرنے پر مائل ہوئے، اس لیے اُردو ادب کا آغاز دکن کے اسلامی عہد سے کیا گیا۔ اگرچہ دکنی شاعری میں متعدد مقامی، فوک لور کے عناصر ہیں،[۳۲] مگر اسے اُردو ادب کا اوّلین باب، شاید اس لیے سمجھا گیا کہ اس سے 'اُردو کی شاہی سرپرستی' کے بیانیے کی تائید ہوتی تھی! اور پھر یہی بیانیہ اُردو کو محض مسلمانوں کی زبان سمجھے جانے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ حالاں کہ کبیر کے زمانے (۱۴۴۰ء تا ۱۵۱۸ء) اور دکنی بادشاہوں کے زمانے (بیجا پور: ۱۴۹۰ء تا ۱۶۸۶ء، عادل شاہی: ۱۵۱۸ء تا ۱۶۸۷ء) میں کوئی زیادہ فرق نہیں تھا۔ نیز کبیر کا بنارس، دکن کے مقابلے میں دہلی کے کہیں زیادہ قریب تھا!

حواشی

۱۔ ”تسخیر ہند کے لیے ترک افغانی جواز مذہبی رُو سے نظریۂ جہاد تھا، یعنی کفار کے خلاف مذہبی جنگ۔“ [عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (ترجمہ: جمیل جالبی) (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۵ء، طبع سوم) ۱۱۵]

۲۔ گارسیں دتاسی، مقالاتِ گارساں دتاسی، جلد دوم (کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۷۵ء) ۱۲۹۔

۳۔ ایڈورڈ سعید، *Culture and Imperialism* (انگلینڈ: ونٹاژ، ۱۹۹۴ء) ۸۔

۴۔ بل اشرافٹ، *Post-colonial Studies: The Key Concepts* (امریکا و کینیڈا: روٹلیج، ۲۰۱۳ء) ۳۸۔

۵۔ ہربنس مکھیا، *The Mughals of India* (میلڈن، امریکا: بلیک ول پبلشنگ، ۲۰۰۴ء) ۷۲۔

۶۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (متذکرہ بالا) ۱۳۰ تا ۱۳۱۔

۷۔ بی این پانڈے، اسلام اور ہندوستانی ثقافت (ترجمہ: تقی رحیم) (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۸ء) ۵۰۔

۸۔ اقتدار عالم خان، *Historical Dictionary of Medieval India* (میری لینڈ: دی سکیر کرو پریس، ۲۰۰۸ء) ۴۲۔

۹۔ نیتی ایم سدرنگانی، *Bhakti Poetry in Medieval India: Its Inception, Cultural Encounter and Impact* (دہلی: سروپ اینڈ سنز، ۲۰۰۴ء) vi۔

۱۰۔ ڈاکٹر تارا چند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات (ترجمہ: محمد مسعود احمد) (لاہور: مجلس ترقی ادب) ۲۴۷۔

۱۱۔ ڈاکٹر ایڈورڈ سی سخاو، البیرونی کا ہندوستان (ترجمہ: عبدالحیٔ، مرتبہ: قیام الدین احمد) (لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۷) ۳۰۔

۱۲۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (متذکرہ بالا) ۱۲۷ تا ۱۲۸۔

۱۳۔ رومیلا تھاپر، سومناتھ (ترجمہ: ریاض صدیقی) (لاہور: فکشن ہاؤس) ۱۷۷ تا ۱۷۸۔

۱۴۔ ہیبر ماس، *The Structural Transformation of the Public Sphere* (ترجمہ: تامس برگر) (امریکا: ایم آئی ٹی پریس، ۱۹۹۱ء) ۵ تا ۸۔

۱۵۔ حمزہ علوی، جاگیرداری اور سامراج (ترجمہ: طاہر کامران) (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۰ء) ۲۷ تا ۲۸۔

۱۶۔ ایضاً، ۴۲۔

۱۷۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، متذکرہ بالا، ۱۳۳

۱۸۔ جیک ووڈس، *An Introduction to Neo-colonialism* (لندن: لارنس اینڈ وشارٹ، ۱۹۶۷ء) ۲۳ تا ۲۴۔

۱۹۔ بابا فرید، آکھیا بابا فرید نے (مرتبہ: محمد آصف خاں) (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۷۸)
۱۸۰۔

۲۰۔ بابا نانک، کلام نانک بمعہ فرہنگ (مرتبہ: ڈاکٹر جیت سنگھ سیتل) (پٹیالہ، پنجاب: بھاشا وبھاگ، س ن) ۵۴۳۔
[لالو: بابا گورونانک کا ساتھی بھائی لالو، بابر کے حملے کے وقت بابا گورونانک ایمن آباد میں موجود تھے، جب بابر نے اس قصبے پر حملہ کیا تھا۔]

۲۱۔ احمد سلیم (مرتب)، لوک واراں (اسلام آباد: نیشنل کونسل آف دی آرٹس، ۱۹۷۱ء) ۴۵۔
[اس وار میں ڈُلے بھٹی کی ماں لدھی اپنے دوسرے بیٹے مہرو پوتی سے منت سماجت کرتی ہے۔]

۲۲۔ ایچ جی ریورٹی، Selections from the Poetry of the Afghans, from the 16th to the 19th Century (لندن: ولیمز اینڈ نورگیٹ، ۱۸۶۲ء) ۱۴۲۔

۲۳۔ فارغ بخاری، رضا ہمدانی (مترجمین)، خوشحال خان خٹک کے افکار (پشاور: نیا مکتب، ۱۹۵۴ء) ۲۳۔

۲۴۔ ایضاً، ۵۰ تا ۵۱۔

۲۵۔ اقبال، کلیات اقبال (اُردو) (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء) ۴۸۴۔

۲۶۔ جون ای جوزف، Language and Politics (ایڈنبرا: ایڈنبرا یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۶ء) ۲۔

۲۷۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ادبیاتِ فارسی میں ہندوؤں کا حصّہ (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء) ۲۹۔

۲۸۔ مظفر عالم، "The Culture and Politics of Persian in Precolonial Hindustan" مشمولہ Literary Cultures in History (مرتبہ: شیلڈن پولاک) (کیلی فورنیا: یونیورسٹی آف کیلی فورنیا پریس، ۲۰۰۳ء) ۱۴۰۔

۲۹۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصّہ (متذکرہ بالا) ۱۹۔

۳۰۔ ابو الفضل علامی، آئین اکبری، جلد اوّل (انگریزی ترجمہ: ایچ بلوخمان) (کلکتہ: بیپٹسٹ مشن پریس، ۱۸۷۳ء) ۱۹۵۔

۳۱۔ پروفیسر محمد حسن، دہلی میں اُردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر (دہلی: اُردو اکادمی، ۲۰۰۳ء) ۹۸ تا ۹۹۔

۳۲۔ قلی قطب شاہ کے چند اشعار دیکھیے، جن میں الفاظ سے تلمیحات اور تصورِ عشق تک مقامی ہندی عناصر ہیں:

صبر سوں معمور تھا مندر سو مج دیوانے کا — عشق آپی آکیا سودا سو میرے خانے کا
پیا باج پیالہ پیا جائے نا — پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہی تھی پیا بن صبوری کروں — کہیا جائے اما کیا جائے نا
پیا مج سوں یوں مل کہ جھل جائے دوتن — میں ہوں تیری ماتی تو ہے میرا ماتا

یورپی تعقل اور مشرقی تخیل

وحوش میں سے آدمی کو الفاظ ہی کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے
الفاظ آدمی کی قلم رو ہیں، ہم ہی الفاظ سکھاتے ہیں
خیال کو روکے رکھو، تاکہ وہ سانس لیں
انھیں آخر دم تک الفاظ کی باڑ میں مقید رکھو

(الیگزینڈر پوپ، Dunciad)

مشرق سے متعلق یورپ رمغرب نے علم کا جو عظیم الشان ذخیرہ پیدا کیا، وہ لسانی مطالعات کے ایک 'معجزے' سے کم نہیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے یورپی ذہن (خصوصاً انگریزی و فرانسیسی) نے اپنی بیش از بیش توتیں مشرقی لسانی مطالعات میں صرف کیں۔ اسے عام طور پر مشرق کی دریافت کہا گیا، مگر دریافت کسی شے، خطے اور خیال کا ایسا انکشاف ہے جس میں دریافت کنندہ کا کردار محض اخفا کو افشا کرنے کا ہوتا ہے، جب کہ مشرق کی نام نہاد دریافت میں بہت کچھ پیدا، ایجاد اور مسلط کیا گیا؛ لہٰذا محتاط لفظوں میں ہم بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ مشرقی زبانوں کے وسیلے سے مشرق کی یورپی تشکیل کا منصوبہ تھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ 'مشرق کی یورپی تشکیل' کا آغاز ایک عام بے چارگی کے اس احساس سے ہوا تھا، جسے اہلِ یورپ نے مشرق و افریقا پر اپنی حکم رانی کے طویل المیعاد منصوبے کے اوّلین مرحلے پر ہی محسوس کرنا شروع کیا تھا۔ مشرق و افریقا سے ان ہی کی زبان میں بات چیت نہ کرسکنا، اس اولوالعزم یورپی کے لیے فقط الجھن کا باعث تھا جو انھیں اپنی سیاسی امپائر کا حصہ بنانے کا خواب لیے ہوئے تھا، مگر جو چیز اس کی مشرقی زبانوں سے لسانی لاعلمی کو اس کی بے چارگی میں بدلتی تھی، وہ لسانی مطالعات کی اہمیت کا شعور تھا۔ اٹھارویں صدی کے یورپ میں لسانی مطالعے نے اس قدر اہمیت اختیار کر لی تھی کہ دیگر سماجی و ثقافتی مطالعات اگر پس پردہ نہیں چلے گئے تو اتنا ضرور ہوا کہ وہ لسانی مطالعے ہی کی ایک شاخ بن گئے۔ جون رچرڈسن نے ۱۷۷۸ء میں لکھا:

> اس [سماجی مطالعات] اہم موضوع کی تمام تحقیقات میں زبان اعلیٰ درجے کی توجہ کی مستحق ہے، کئی باتوں میں یہ بے خطا راہنما ثابت ہوگی؛ اسے لوگوں کے جنگلی پن اور شائستگی کا غیر معمولی پیمانہ بھی سمجھا جا سکتا ہے۔[1]

آگے رچرڈسن ان تحقیقات کا بھی ذکر کرتا ہے جن کے مقابلے میں زبان کے مطالعے کو

فوقیت حاصل ہے۔ کہتا ہے:

> ایک سیاح کی خود نمائی ایک عام کہانی کو حیرت انگیز بنا سکتی ہے، ایک مورخ کی خوش اعتقادی فرضی قصے عام کر سکتی ہے لیکن جب کسی بھی زبان کے بنیادی الفاظ کچھ رسومات، اشیا اور طرزِ فکر کا اظہار کرتے ہیں تو ہماری عقل ایک لمحے کے لیے ان کے وجود پر شک نہیں کر سکتی۔[۲]

اٹھارویں صدی سے پہلے یورپی سیاحوں کی سفرنامہ نما تاریخیں، مشرق سے شناسائی کا واحد ذریعہ تھیں۔ مگر جب مشرقی زبانوں کا علم حاصل کرنے کا آغاز ہوا تو سفرناموں کے تاریخی مواد سے یورپ کا ایمان اٹھ گیا۔ ان سفرناموں نے ایک قسم کی فنتاسی کو ضرور جنم دیا تھا اور یہ بھی درست ہے کہ یہی فنتاسی مشرق کی طرف یورپی مہم جوؤں کو کشاں کشاں لیے جاتی تھی، مگر سترھویں صدی میں یورپ جن توسیع پسندانہ مقاصد کا علم بردار تھا، ان کی راہ میں سفرناموں کی فنتاسی بری طرح حائل تھی۔ اہلِ یورپ مشرق کا ایک ایسا علم چاہتے تھے جو سائنسی سطح پر 'معتبر' ہو۔ فطرت اور ملکوں کا ایک جیسا سائنسی علم درکار تھا اور مقصد دونوں کی تسخیر تھا۔ رائل سوسائٹی (قیام: ۱۶۶۰ء) نے اس علم کی ادارہ جاتی بنیاد رکھ دی تھی۔ یورپ نے جلد ہی دریافت کر لیا کہ مشرقی زبانوں (کسی حد تک عربی کے استثنیٰ کے ساتھ) میں مشرق کی تاریخ و ثقافت کا علم موجود نہیں۔ یورپ کے لیے یہ ایک مشکل بھی تھی اور کئی مشکلات کے حل کی ایک 'حسن' صورت بھی تھی۔ مشرق کی یورپی تشکیل میں اس تناقض کا کافی عمل دخل ہے۔ مشرق میں تاریخوں کی عدم موجودگی یا ان پر عام یورپی تشکیک ہی نے اسے یہ راہ سجھائی کہ وہ مشرقی زبانوں ہی کی مدد سے مشرق کا علم تشکیل دے۔ زبان کو ایک سماج کے 'مکمل علم' کا سرچشمہ خیال کرے؛ اشیا، تاریخ، جنگوں، ہجرتوں، طبقاتی آویزشوں اور صف بندیوں، ثقافت کے تمام مظاہر کو زبان میں مقفل تصور کرے۔

دنیا اور لفظ کا کیا رشتہ ہے؟ ایک فلسفیانہ سوال کے طور پر بیسویں صدی میں سامنے آیا۔ جرمن گوٹلب فریج، انگریز رسل، آسٹریائی وٹگنسٹائن اور امریکی جے ایل آسٹن نے اس سوال کے ضمن میں اپنے خیالات پیش کیے۔ اٹھارویں صدی کے یورپ میں دنیا اور لفظ کے درمیان رشتے کے سلسلے میں کوئی الجھن نہیں تھی۔ (الجھن ہی سوال کا باعث ہوتی ہے) اسے ایک بدیہی حقیقت سمجھا گیا کہ لفظ اور دنیا میں اٹوٹ رشتہ ہے؛ دنیا اپنا اظہار لفظ کے ذریعے کرتی ہے۔ ڈبلیو کے وساٹ اور کلینتھ بروکس نے لکھا ہے کہ رومانوی عہد سے پہلے اسلوب و خطابت کے نظریات میں ایک اہم تبدیلی رائل سوسائٹی کے زیر اثر یہ آئی کہ یہ سمجھا جانے لگا ''لفظوں کو اشیا کے ساتھ سختی سے بندھا ہونا چاہیے۔''[۳] لفظ، شے کا متبادل نہیں، مگر شے کی موجودگی کا سب سے معتبر گواہ ہے۔ لفظ کی

گواہی، مورّخ کی گواہی سے زیادہ قابلِ اعتبار ہے۔ مورّخ، واقعہ گھڑ سکتا اور تاریخ میں جھوٹ کو رواج دے سکتا ہے، مگر زبان میں موجود الفاظ، صرف انھی اشیا، رسومیات، مظاہر اور واقعات کی شہادت دیتے ہیں جو دنیا میں رونما ہوئے۔ فرد جھوٹ بول سکتا ہے، زبان نہیں۔ یہ خیالات، لفظ اور دنیا کے رشتے کی کسی باقاعدہ تھیوری کو پیش نہیں کرتے تھے۔ ان کی حیثیت لسانی اعتقادات کے ایک مجموعے یا پیراڈائم کی تھی جو اس عہد کے تمام لسانی مطالعات کی تہ میں کارفرما تھا اور انھیں خاص مقاصد کا حامل اور خاص طریقِ کار کا پابند قرار دیتا تھا۔ یہاں دو باتیں خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ دنیا سے مراد اشیا و مظاہر کی دنیا تھی۔ دوّم، خیالات زبان کا اہم حصہ ہیں مگر ان کی حیثیت بھی اشیا کی تھی۔ شے، زمان و مکاں میں وجود رکھتی ہے، اس کا مقام، مرتبہ اور کردار متعین ہے۔ ان سب کا حسّی علم حاصل کیا جا سکتا ہے۔ شے کے اس تصوّر کا اطلاق خیالات پر بھی کیا گیا۔ خیال کو شے کا درجہ دینا، ایک جسارت سے کم نہیں تھا۔ ہر لحظہ حالتِ بہاؤ میں رہنے والے ذہنی وجود کو شے کی طرح جامد تصوّر کرنا، زبان کے ایک خاص تصوّر کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ زبان کو تحریر متصوّر کیا گیا۔ اس عہد کے اکثر یورپی مصنفین کے یہاں زبان کو تحریر کے مفہوم میں لیا گیا ہے۔ مثلاً جون ڈی کوبکینوس کہتے ہیں: ''جوں ہی تہذیب نے ترقی کی، آدمی نے اپنے رواں خیالات کو استقرار دینے کی خاطر تحریر ایجاد کی جو قابلِ مشاہدہ حروف کے ذریعے خیالات کی نمائندگی کرتی ہے۔''[۴]

یہاں تحریر کا تصوّر محض اپنے خیالات کو محفوظ کرنے تک محدود نہیں، بلکہ تحریر کی اس صفت پر زور دیا گیا ہے کہ وہ خیالات کی روانی کو استقرار میں بدل سکتی ہے، یعنی ایک ذہنی وجود کو شے میں ڈھال سکتی ہے۔ آگے یہی مصنف زبان بہ طور تحریر کے استقرار کو ایک تمثیل سے واضح کرتا ہے۔ ''[تحریری] زبان کا استقرار اسی طرح ہے جیسے مجسمہ ساز سنگِ مرمر سے اپنے خیالات کو استقرار دیتا ہے۔''[۵] خیال جب پتھر میں منتقل ہوتا ہے تو اس کا مقام، مرتبہ اور کردار متعین ہو جاتا ہے، شے کی طرح۔ اسی طرح جب خیال تحریر میں منتقل ہوتا ہے تو شے کی طرح متعین مقام کا حامل ہو جاتا ہے۔ مجسمہ اور تحریر دونوں خیال کے استقرار کا ذریعہ ہیں۔ بیسویں صدی میں ژاک دریدا نے زبان کو تحریر کے طور پر سمجھا، اور اس میں فرد اور اس کے منشا کی موجودگی کو مسترد کیا۔[۶] مگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کے یورپ کا لسانی اعتقاد یہ تھا کہ تحریر سماج کی پیداوار ہونے کے باوجود اجتماعی منشا سے تہی ہے۔ لہٰذا زبان کے مطالعے کے سلسلے میں اس سماج کے کسی تناظر کو خاطر میں لانے کی ضرورت نہیں۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں جتنے لسانی مطالعات کیے گئے، ان میں متعلقہ سماج کے اس تناظر کو کہیں ملحوظ نہیں رکھا گیا، جس نے زبان کو خاص صورت دی۔ مثلاً اُس عہد میں لسانی

مطالعات کی نمایاں ترین شکل تقابلی لسانیات کی ہے۔ اس کی بنیاد ان مماثل الفاظ کی دریافت پر ہے جو مختلف زبانوں میں موجود ہیں۔ مماثل الفاظ کو اس تاریخی و ثقافتی صورتِ حال سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے جس میں وہ پیدا ہوئے۔

سوال یہ ہے کہ رواں خیال کو تحریر میں پابند کیا جا سکتا ہے اور کسی لفظ کو اس کے ثقافتی تناظر سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب ہم ان ادبی مطالعات میں تلاش کریں گے جو مستشرقین نے اٹھارویں اور انیسویں صدی میں کیے۔

☆☆☆

تقابلی لسانیات میں ہمیں وہی اصول کارفرما دکھائی دیتا ہے جسے لفظ اور دنیا کے رشتے کے سلسلے میں پیشِ نظر رکھا گیا تھا۔ دنیا لفظ کے مماثل ہے اور لفظ کی مدد سے دنیا تک رسائی ممکن ہے۔ تقابلی لسانیات اپنے تحقیقی سفر کا آغاز اس تصور سے کرتی ہے کہ زبانوں میں مماثل عناصر (الفاظ، اصوات، نحوی ساخت) موجود ہیں اور ان مماثل عناصر کے ذریعے نوعِ انسانی کی دنیائے تاریخ تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ خاص طور پر ایشیا و یورپ کی وہ دنیائے تاریخ جسے فقط زبان نے محفوظ کیا ہے۔ اس دنیائے تاریخ تک پہنچنے کی ضرورت بڑی حد تک نوآبادیاتی ذہن نے محسوس کی۔ نوآبادیاتی بنگال میں رائل سوسائٹی کی طرز پر رائل ایشیاٹک سوسائٹی قائم کرنے والے ولیم جونز نے ایشیائی مطالعات کے ضمن میں قطعیت سے کہا کہ: ''بلاشبہ [ایشیا سے متعلق] ہماری تحقیقات جن کا بنیادی موضوع فطرت اور آدمی ہے، لازماً زیادہ تر تاریخی ہونی چاہییں۔''[۷]

جونز نے ایشیائی آدمی کے جن اعمال کو معرضِ تحقیق میں لانے کی بات کی ان میں زبان کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ تقابلی لسانیات کی بنیاد ہی ولیم جونز نے رکھی۔ اسی ضمن میں جون ڈی کو یکنبوس نے واضح انداز میں کہا کہ:

[تقابلی لسانیات] کی سائنس تو زائیدہ ہے مگر اس نے تاریخ کی بے اندازہ خدمت کی ہے، ہندوؤں اور ایرانیوں کی یونانیوں اور رومنوں کے ساتھ ساتھ یورپ کی جدید قوموں کے ساتھ خونی قرابت قائم کی ہے، ان اقوام کی متعلقہ زبانوں میں حیرت انگیز مماثلتوں کی بنیاد پر۔[۸]

تقابلی لسانیات، ایشیا اور یورپ کے گم شدہ تاریخی رشتوں تک پہنچنے کی منظم کوشش تھی۔ یہ تصور کیا گیا کہ زبانوں کے مماثل عناصر میں یورپ اور ایشیا کے قدیم تاریخی رشتے کہیں مضمر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں 'مماثل عناصر' ایک ایسا مرکز اور سرچشمہ ہے جو 'تاریخ سازی' کی غیر معمولی قوت کا حامل تھا۔ یعنی یہ مرکز تاریخی رشتوں کا مدفن نہیں، تاریخی رشتوں کی تشکیل کا جوہر لیے ہوئے

تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ تقابلی لسانیات کے ذریعے تاریخی رشتوں کے بیانیے وضع کیے گئے۔ ان میں سب سے اہم بیانیہ آریائی نسل کی برتری کا تھا جو بڑی حد تک سامی اور تورانی نسلوں سے مسابقت کا رشتہ رکھتا تھا۔ انگریزی تقابلی لسانیات کے ماہر میکس مولر کی رائے دیکھیے:

آریائی لوگ تاریخ کے عظیم ڈرامے کے ممتاز اداکار رہے ہیں اور [انھوں نے] افعال زندگی کے تمام عناصر کی ممکنہ حد تک نشوونما کی ہے، جو ہماری [ہم آریائی / یورپیوں کو] فطرت کی ودیعت ہے۔ انھوں نے سماجی اور اخلاقیات کی تکمیل کی ہے۔ وہ سامی اور تورانی نسلوں کے ساتھ جدوجہد کے بعد تاریخ کے حکم ران بنے ہیں اور ان کا مشن یہ لگتا ہے کہ وہ تہذیب، تجارت اور مذہب کی زنجیر کے ذریعے دنیا کے تمام حصوں کو جوڑ دیں۔[۹]

مشرقی ادب کے مطالعے میں بالعموم لفظ اور دنیا اور تقابلی لسانیات کے مذکورہ تصورات کو بنیاد بنایا گیا۔ ان مطالعات کے ایک اہم بنیاد گزار ولیم جونز نے ایشیا کے آدمی اور فطرت کا مطالعہ تین یورپی زمروں کے تحت کیا۔ تاریخ، فلسفہ اور آرٹ۔ ایشیا کے آدمی کے تمام لسانی، فکری، ثقافتی، تخلیقی اعمال، ان تین زمروں اور ان کی یورپی تعریفات کے تحت آتے تھے یا نہیں، یہ اہم سوال تھا۔ اس سوال کو پیشِ نظر رکھنے یا صرفِ نظر کرنے کے فیصلے سے مشرق کے پیدا کردہ یورپی علم کی تقدیر جڑی تھی۔ اس سوال کی بنیاد پر مطالعات کا مطلب مشرق کو دریافت کرنا ہوتا خواہ اس کے لیے مذکورہ یورپی زمروں کو تبدیل کرنا پڑتا یا ان کی تعریفات میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی اور اس سوال کو نظر انداز کر کے مطالعات جاری رکھنے کا ٹھیک ٹھیک مفہوم مشرق کی ایک یورپی تشکیل تھا۔ جس نوآبادیاتی سیاق میں ایشیائی مطالعات شروع کیے گئے، وہ مستشرقین کو مشرق کی یورپی تشکیل کا انتخاب کرنے پر مائل کرتا تھا۔ چناں چہ دیکھیے کہ جب ان زمروں کے تحت مشرقی مطالعات کیے گئے تو ہندوستان کی قدیم زبان (سنسکرت) تاریخ سے خالی نظر آئی۔ بہ قول ولیم جونز: ''سوائے کشمیریوں کے کسی ہندو قوم نے اپنی قدیم زبان میں باقاعدہ تاریخ نہیں چھوڑی۔[۱۰]'' یہ کسی ایسی 'حقیقت' کا انکشاف نہیں تھا جو کسی یورپی کو ہندوستان کی قسمت پر آنسو بہانے پر مائل کرتا، بلکہ یہ ایک ایسی 'دریافت' تھی جو مستشرقین کو اسی طرح کا عزم اصلاح و تعمیر دیتی تھی جسے وہ ایشیا و افریقہ کے علاقوں کی تسخیر کے بعد محسوس کرتے تھے۔ لہٰذا ولیم جونز ہی کی زبانی سنیے: ''ہم تاریخی سچائی کی کچھ کرنوں کو اب بھی جمع کر سکتے ہیں، اس روشنی کو اگرچہ وقت اور انقلابات کے سلسلے نے دھندلا دیا ہے جس کی ہم ان محنتی اور اختراع پسند لوگوں سے توقع رکھتے ہیں۔[۱۱]'' تاریخی سچائی کی یہ کرنیں مشرقی زبانوں اور ادبیات میں مضمر تصور کی گئیں۔

زبانوں اور ادبیات سے تاریخ کا اخذ، ایک نئی علمی مہم جوئی تھی۔ یورپی فکر ادب / آرٹ کی ایک خود

مختار قلم رو میں یقین رکھنے سے عبارت تھی۔ اس کے لیے آرٹ کو فلسفے اور تاریخ سے خاص طور پر میز کیا جاتا تھا۔ یہ امتیاز ارسطو سے چلا آتا تھا۔ ارسطو نے شاعری کو فلسفے کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ قرار دیا تھا[۱۲] مگر مشرقی آرٹ سے تاریخ اخذ کرنے کے لیے آرٹ اور تاریخ کے فرق کو مٹانا ضروری خیال کیا گیا۔ "... جب کہ تجریدی سائنسیں تمام سچائی ہیں اور فنونِ لطیفہ تمام فکشن ہیں، لیکن ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ تاریخ کی تفاصیل میں سچائی اور فکشن کچھ اس طور آمیز ہوتے ہیں کہ انھیں شاید ہی الگ کیا جا سکے۔"[۱۳]

شاعری اور آرٹ کا یہ تصوّر انھیں 'خارج' سے دیکھنے اور سمجھنے کا عمل تھا۔ شاعری باہر کی، موجود کی نقل ہے۔ شاعری میں اظہار بے شبہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ اس کا ادراک اٹھارویں اور انیسویں صدی کے مستشرقین کو تھا، لیکن بالواسطہ اظہار بھی شاعری کو 'باہر' کے تناظر میں سمجھنے میں حائل نہیں ہوتا تھا۔ تشبیہ، استعارہ اور تمثیل، یہ تین اصطلاحیں اس عہد میں ہمیں عام ملتی ہیں۔ ان اصطلاحوں سے گمان ہوتا ہے کہ شاعری اپنی ایک خود مختار لسانی دنیا وجود میں لاتی ہے، مگر دیکھیے، مشرقی ادبیات کے پہلے ممتاز یورپی نقاد کیا رائے رکھتے ہیں:

اگر ہم فطری چیزوں کا، جن سے عرب خوب آشنا ہیں، ارتفاع اور خوب صورت ہونا تسلیم کریں، تو اگلا مرحلہ یہ ہوگا کہ یہ چیزیں بھی ارتفاع پذیر اور خوب صورت ہیں، اس لیے کہ تمثیل، استعارے کا ایک تار ہے، استعارہ ایک مختصر تشبیہ ہے اور نازک تشبیہات فطری اشیا سے اخذ کی جاتی ہیں۔"[۱۴]

یہ ٹھیک وہی تصوّر ہے جسے لفظ اور دنیا کے رشتے کے سلسلے میں اختیار کیا گیا۔ تمثیل اور شے میں ہر چند تشبیہ اور استعارہ حائل ہیں، لیکن اگر ہم ان کے رشتوں سے واقف ہوں تو تمثیل، شے تک رسائی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ چناں چہ یہ نتیجہ اخذ کرنا جائز خیال کیا گیا کہ ادبیات میں 'باہر' کی فطری اور واقعاتی دنیا ظاہر ہوتی ہے۔ لہٰذا ادبیات دراصل فطرت اور آدمی کی تاریخ کا متبادل ہیں۔ جن باتوں کی توقع حقیقی تاریخ سے کی گئی، اور حقیقی تاریخ کو عدم موجود پایا گیا تو ادبیات کو اسی حقیقی تاریخ تک رسائی کا معتبر ذریعہ تصور کیا گیا۔

بے شمار پران اور اتہاس یا اساطیری اور سورمائی نظمیں مکمل طور پر ہماری دست رس میں ہیں اور ان سے ہم قدیم آداب و اطوار اور حکومتوں کی کچھ مسخ شدہ مگر قابل قدر تصویریں دریافت کر سکتے ہیں۔ جب کہ ہندوؤں کی نثر یا نظم میں مقبول کہانیاں تاریخ کے اجزا رکھتی ہیں اور یہاں تک کہ ان کے ڈراموں میں ہم اتنے ہی حقیقی کردار اور واقعات پاتے ہیں جتنے مستقبل کا زمانہ ہمارے ڈراموں میں پائے گا۔ اگر انگلستان کی تمام تاریخیں ضائع ہو جائیں جیسا کہ ہندوستان کی ضائع ہو گئیں۔[۱۵]

اسی رو میں جونز یہ دعویٰ کرتا ہے کہ پہلا پران غارت گری کی اس کہانی کو پیش کرتا ہے جب مسلمانوں نے ''حقیقی ہندو حکومت'' کو ختم کیا۔

تمثیلی انداز میں مشرقی شاعری کو سمجھنے کی اہم مثال جونز کا خطبہ ''ایرانیوں اور ہندوؤں کی سرّی شاعری کے بارے میں'' ہے۔

خطبے کا آغاز اس رائے سے ہوتا ہے کہ خدائے مطلق کے لیے پُر جوش عقیدت یا عشق کا استعاراتی طریق اظہار ایشیا میں نامعلوم زمانوں سے رائج چلا آرہا ہے۔ خصوصاً ایرانی خدا پرستوں ہوشنگ اور جدید صوفیہ دونوں کے یہاں، جنھوں نے یہ سب ویدانتی مکتب کے ہندوستانی فلسفیوں سے مستعار لیا ہے۔ جونز اس شاعری کو ''سرّی مذہبی تمثیل'' کا نام دیتا ہے۔ تمثیل میں دو اسالیب ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ لہٰذا ان مذہبی تماثیل میں جونز کو بے مہار دنیوی آزادہ روی کے جذبات جن کا رشتہ گناہ اور انکارِ خدا سے ملتا ہے اور عشقِ خدا کا عظیم موضوع نظر آتے ہیں۔ جونز یہاں بیرو اور ایم نیکر کے سرّی محبت سے متعلق تصورات پیش کرتا ہے۔

[محبت] روح کی کسی شے کی طرف شیفتگی یا میلان ہے جس کا آغاز اس شے میں کسی برائی یا خوبی کے ادراک اور احترام سے ہوتا ہے۔ مثلاً اس کا جمال، قدر و قیمت یا افادیت۔[۱۶]

نیز

یہ کہ محبت جو ہماری فطرت کا چم چم کرتا زیور ہے جو ہمیں مسرور کرتی اور رفعت عطا کرتی ہے۔ محبت ہمیں خود سے جدا کرنے اور ہمیں اپنے ہی وجود کی حدوں سے ماورا لے جانے کے سبب، پُر لطف لا فانیت کی جانب بڑھنے میں پہلا قدم ہے۔[۱۷]

جونز ان دو اقتباسات کو درج کرنے کے بعد یہ رائے دیتا ہے کہ اگر انھیں سنسکرت اور فارسی میں ترجمہ کیا جائے تو یقین ہے کہ ویدانتی اور صوفی انھیں اپنے نظامِ فکر کا حصہ سمجھیں گے، کیوں کہ وہ اس اعتقاد میں متفق ہیں کہ آدمیوں کی روحیں، اُلوہی روح سے درجے میں لامتناہی طور پر مختلف ہیں مگر اپنی فطرت میں یکساں ہیں۔ گویا ولیم جونز یہ تسلیم کرتے ہیں کہ مشرق اور یورپ کے سرّی اعتقادات یکساں ہیں۔ حالاں کہ وہ اسی خطبے میں بیرو کے خیالات پیش کرنے کے بعد یہ لکھ چکے ہیں کہ:

بیرو کا یہ اقتباس صوفیہ اور یوگیوں کی صوفیانہ دینیات سے محض اتنا ہی مختلف ہے جتنا یورپ کے پھول اور پھل، اپنی خوشبو اور ذائقے میں ایشیا کے پھولوں اور پھلوں سے مختلف ہیں یا یورپی بلاغت ایشیائی بلاغت سے مختلف ہے۔[۱۸]

یہ رائے تضاد سے زیادہ اس دو جذبی رجحان کی نمائندہ ہے، جو اکثر مستشرقین کے یہاں موجود ہے۔

ایک زاویے سے دیکھیں تو یہاں بھی تقابلی لسانیات ہی کا بنیادی اصول کارفرما ہے۔ اگر سنسکرت، فارسی اور انگریزی ایک ہی آریائی خاندان سے متعلق ہیں تو ان کے ادبیات میں موجود تصورات کیوں کر نوعی سطح پر مختلف ہو سکتے ہیں؟ یہی وجہ ہے کہ مشرق و یورپ کے سرّی اعتقادات میں مماثلت کا ذکر کرنے کے بعد اس کا سبب بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ حالاں کہ اس مماثلت کی وجہ ویدانت کے وہ وحدت الوجودی تصورات ہیں جو ہندوستان سے یونان اور پھر وہاں سے عیسائی سرّیت کا حصہ بنے۔ جہاں تک اختلاف کی نشان دہی کا تعلق ہے، تو اسے فقط تمثیلی و استعاراتی سطح پر موجود بتایا گیا ہے اور اس کی وجہ وہ فطری ماحول ہے جہاں سے ہر لسانی گروہ اپنی تشبیہیں، استعارے اور تمثیلیں اخذ کرتا ہے، مگر جونز کے نزدیک یہ فرق بنیادی نوعیت کا نہیں، فروعی قسم کا ہے۔ چناں چہ آگے چل کر وہ مزید لکھتے ہیں کہ اُلوہی محبت کے اصولوں سے

''ایرانیوں اور ہندوؤں کے یہاں ہزاروں استعارے اور دوسرے شعری اسالیب پیدا ہوئے جو اپنے جوہر میں یکساں مگر اظہار میں مختلف ہیں جس طرح ان کی زبانیں محاوروں کی سطح پر مختلف ہیں۔''[19] اپنے اس مفروضے کے حق میں جونز یہ دلیل لاتا ہے کہ 'خدا سے عہد کا جوہر' مسلمان صوفیہ اور ہندو عقیدے میں یکساں ہے۔ ''روزِ ازل خدا نے پوچھا کہ کیا میں تمھارا رب ہوں تو سب نے کہا، ہاں۔''[20] جونز کے نزدیک یہ عقیدہ جو فارسی اور ترکی شعرا کے یہاں ظاہر ہوا ہے، وہی ہندوؤں کے یہاں ازدواجی میثاق کی صورت موجود ہے۔ جونز کا مقصود کرشن اور رادھا کا ازدواج ہے۔ رادھا کا مطلب کفارہ اور ارتفاع ہے۔ اسی طرح وہ نظامی کی مثنوی لیلیٰ مجنوں (لیلیٰ کو وہ لیلی لکھتا ہے) کے سلسلے میں لکھتا ہے کہ 'لیلیٰ ہر جگہ موجود روحِ خدا کی تمثیل' ہے۔

اس خطبے کا اہم حصہ حافظ شیرازی کی شاعری سے متعلق ہے۔ وہ حافظ کی شاعری کی مادّی اور روحانی تعبیروں کا سوال اٹھاتا ہے۔ حافظ کا شاخِ نبات نامی لڑکی سے عشق کا قصہ چھیڑتا ہے اور حافظ کی بعض شعری علامتوں کا مفہوم واضح کرتا ہے۔

(۱) مے/شراب: ارتکاز، اخلاص (۲) نیند: اُلوہی تکمیلیت کا راستہ
(۳) خوشبو: اُلوہی حمایت کی امید (۴) چومنا اور گلے لگانا: رحم کا نشاط
(۵) بت پرست: خالص مذہب کو ماننے والا، بت خدا ہے (۶) سرائے: نجی عبادت گاہ کا مالک، ہادی، مرشد
(۷) حُسن: اعلیٰ ترین ہستی کا کمال (۸) لب: جوہر، مخفی خزانہ
(۹) کالا تل: نظر نہ آنے والی وحدت کا نقطہ (۱۰) ہوس: مذہبی تجرید

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ جونز نے ''دنیوی'' علامات کی روحانی تعبیر کی ہے۔ تصوف کی مسلم روایت میں (خصوصاً ابنِ عربی کے ترجمان الاشواق کے بعد سے) مجاز کے پردے میں حق کو پیش کرنے کی روش عام تھی۔ سرِّ دلبراں کو حدیثِ دیگراں میں ظاہر کرنے کا رواج تھا (ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر)، اور اس کے پس پشت صوفیانہ فلسفے کے بعض رموز تھے۔ مثلاً یہ کہ انسان حق کو اُس کے جلوؤں سے پہچان سکتا ہے، یا حق کی براہِ راست تابِ نظارہ کس کو ہو سکتی ہے۔ جونز کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے حافظ کے مجاز و استعارے کی صوفیانہ تاویل کی۔ اسی ضمن میں جونز نے ایک اہم نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ:

صوفیانہ تمثیل کی رفعت کی طرح استعاروں اور موازنوں کو صرف عمومی ہونا چاہیے نہ کہ جزئی سطح پر یکساں۔ اگر ایسا نہ ہو، اور استعارے خصوصی ہوں تو صوفیانہ تمثیل غائب ہو سکتی یا تباہ ہو سکتی ہے۔ یہ اسلوب خطرناک مماثلتِ تعبیر کی راہ کھول دیتا ہے، جب کہ حقیقی کافروں کو یہ بہانہ دیتا ہے کہ وہ مذہب کا مضحکہ اڑا سکیں۔[۲۱]

تاہم جونز نے عمومی اور خصوصی استعارے کا فرق واضح نہیں کیا۔ اصل یہ ہے کہ کوئی استعارہ عمومی نہیں ہوتا، وہ کثرتِ استعمال سے عمومی سمجھا جانے لگتا ہے۔ اسی طرح کوئی استعارہ کسی شے سے جزئی سطح پر یکساں نہیں ہوتا، البتہ اس کی تعبیر میں یکسانیت ظاہر کی جا سکتی ہے۔ بہ ہر کیف ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ جونز عمومی استعارے کی وکالت کیوں کر رہے ہیں۔ عمومی استعارہ اس تصور کی بازگشت لیے ہوئے ہے کہ لفظ، دنیا کی اشیا کی تمثیل ہے۔

کسی دوسرے خطے یا ثقافت کا مطالعہ عموماً دو مقاصد کے تحت ہوتا ہے۔ عمومی انسانی تجسس کی تسکین کی غرض سے اور کسی لازمی قومی، سماجی، سیاسی ضرورت کے تحت۔ اوّل الذکر مطالعہ ایک ایسا علم پیدا کرتا ہے، جس سے انسانی ثقافت اور اس کے مختلف مظاہر اور اوضاع کی تفہیم میں اضافہ ہوتا اور ہم اس کے ذریعے خود سے مختلف اور اجنبی خطوں کے لوگوں سے مکالمے کی راہ کھولنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ نیز اس مطالعے سے ثقافتی لین دین کی فضا ہموار ہوتی ہے۔ جب کہ کسی لازمی ضرورت کے تحت کیے گئے ثقافتی اور ادبی مطالعات بھی ہمارے علم میں اضافہ کرتے ہیں، مگر یہ 'علم' بڑی حد تک ایک ثقافت کے دوسری ثقافت پر غلبے کی حکمتِ عملی کا 'علم' ہوتا ہے۔ (ایک حد تک اس علم میں بھی عمومی ثقافتی عمل کی تفہیم کی گنجائش ہوتی ہے) نو آبادیاتی عہد میں اکثر مشرقی ادبیات کے یورپی مطالعات دوسری ذیل میں آتے ہیں۔ داخلی اور خارجی شہادتیں یہی بتاتی ہیں۔ یہاں چند خارجی شہادتیں دیکھیے:

میری تجویز ہے کہ ہم اس خصوصی مفاد کی تفصیلی وضاحت کریں جو سلطنتِ برطانیہ کے ماتحت ایشیائی خطوں

کی تاریخ، سائنس اور فنون کی جفاکوش اور متحد تحقیقات سے ہمارے ملک اور بنی نوع انسان کو حاصل ہو سکتا ہے۔[۲۲]
اس خصوصی مفاد میں نہ صرف سماجی زندگی کی مادی سہولت اور آسائش شامل ہے بلکہ اس کی خوش وضعی اور معصوم مسرتیں بھی، یہاں تک کہ فطری اور لائق ستائش تجسس کی تسکین بھی۔[۲۳]

مکمل علم، انتہائی محتاط تفتیش اور تحمل آمیز محاکمہ ہمارے حکمرانوں کو درکار ہے جو اپنے نئے اور مشکل فرائض سنبھالتے جا رہے ہیں... [ہماری] ضرورت ہم پر یہ ذمے داری ڈالتی ہے کہ ہم اپنی ہندوستانی رعایا کی عادات زندگی، اُن کے طرز فکر اور احساسات، ان کے نمایاں خوف اور جذبات اور ان کی خواہشات سے زیادہ وسیع اور کہیں گہری شناسائی حاصل کریں۔[۲۴]

پہلا اور دوسرا اقتباس ولیم جونز کا اور تیسرا اقتباس ولیم ژونگ کا ہے۔ ولیم جونز کے خیالات ۱۷۹۴ء میں جب کہ ولیم ژونگ کے ۱۹۰۶ء میں سامنے آئے۔ ایک سو چودہ برس کے فاصلے کے باوجود دونوں کے نقطۂ نظر میں غیر معمولی مماثلت ہے۔ اس مماثلت کا تعلق ان دونوں کی شخصیتوں سے نہیں، اس نو آبادیاتی فضا سے ہے جس میں دونوں اپنی سرکاری ذمے داریاں اور علمی سرگرمیاں جاری رکھے ہوئے تھے۔ بس فرق یہ ہے کہ جونز نے ہندوستان کے کلاسیکی ادب کے مطالعے پر ارتکاز کیا اور ژونگ نے ورنیکلر زبانوں اور لوک ادب پر توجہ دی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ دونوں کا مقصود یکساں تھا، ہندوستان کی قدیم /اصل تک رسائی۔

ولیم ژونگ نے ہندوستانی ضرب الامثال/کہاوتوں کا مطالعہ کیا اور ان کے سلسلے میں لکھا کہ لوگوں کے مشترک خیالات اور جذبات، ان کی کہاوتوں کے سوا کہیں واضح طور پر نہیں ملتے۔ کہاوتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ لوگ کس بات کو دانائی کا بلند درجہ دیتے ہیں۔ فرانسس بیکن نے کہا تھا کہ کسی قوم کی فطانت، ذکاوت اور روح، اُس کے ضرب الامثال میں ظاہر ہوتی ہے۔ بعد کے تمام لوگوں نے (جن میں میکس مولر، ہندوستانی ضرب الامثال کی لغت کے مؤلف ایس ڈبلیو فیلن وغیرہ شامل ہیں) اسی احساس کے تحت ہندوستانی ضرب الامثال جمع کیے۔ ژونگ لگی لپٹی رکھے بغیر کہتا ہے کہ:

کوئی آدمی ہندوستان کو اچھی طرح جاننے کا دعویٰ نہیں کر سکتا جو اس [ملک] کے ضرب الامثال سے کچھ شناسائی نہیں رکھتا، جب کہ ہندوستانی مقولوں کا لائق طالب علم مقامی ذہن کی کارکردگی کو سمجھنے کے زیادہ قابل ہو گا بہ مقابلہ ان بہت سے لوگوں کے جنھوں نے اپنی زندگی کلکتہ یا بمبئی میں دیسی نقص سے متاثر ہوئے بغیر گزاری ہے۔[۲۵]

یہ درست ہے کہ کہاوتیں قدیم دانش کا مختصر، رمزیہ، جامع اور مقبول عام اظہار ہوتی ہیں۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہ دانش کہاں سے حاصل ہوتی ہے؟ اکثر نے اس کا جواب اجتماعی

اور روزمرہ تجربے میں تلاش کیا ہے۔ اگر اجتماعی تجربہ، کسی گروہ انسانی کے جذبہ وخیال کی اس مجموعی کیفیت کا نام ہے جو کسی واقعے کا سامنا کرنے اور اس کے سلسلے میں ردِعمل کا اظہار کرنے کے دوران میں محسوس کی جاتی ہے، تو محض اجتماعی تجربہ کہاوت کا ماخذ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کہاوت فقط کسی پرانے تجربے کا جوہر نہیں، ایک نئے تجربے کی تفہیم اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی سریع الاثر بصیرت بھی ہے۔ کہاوت میں سب سے اہم عنصر، اس کا اکثر و بیشتر دہرایا جانا اور اس کا کسی رد و کد کے بغیر قبول کیا جانا ہے۔ یہی عنصر اسے اس قابل بناتا ہے کہ وہ اجتماعی تجربے اور انفرادی تجربے کو ایک نقطۂ اتصال پر لے آئے۔ اگر کوئی کہاوت حال کے نئے تجربے یا صورتِ حال کے سلسلے میں امر و نہی جیسی راہ نمائی فراہم کرنے سے قاصر ہو تو کہاوت لازوال دانش کی حامل نہیں کہی جا سکتی۔ کہا جا سکتا ہے کہ کہاوت، ذکاوت و فطانت پر مبنی مختصر رمزیہ قول نہیں، ایک ایسی لسانی تشکیل ہے جو حقیقت کی ترجمان نہیں، حقیقت کی تشکیل کی صلاحیت کی علم بردار ہے۔ اس صلاحیت کا مظاہرہ اس وقت ہوتا ہے جب کہاوت استعمال کی جاتی ہے اور سننے والا اس کی روشنی میں اپنے تجربے یا صورتِ حال سے عہدہ برآ ہونے کی ایک نئی راہ دریافت کرتا ہے جو دراصل ایک نئی حقیقت کی تشکیل ہوتی ہے۔

اکثر مستشرقین نے کہاوتوں کا مطالعہ، انھیں حقیقت کی ترجمان سمجھ کر کیا ہے۔ یہاں بھی اسی اصول کو پیشِ نظر رکھا گیا کہ لفظ، دنیا کی اشیا کی تمثیل ہے۔ کہاوتوں میں ظاہر ہونے والی حقیقت بھی ایک 'شے' ہے، جسے تجربی طور پر گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ ثقافتی دنیا میں کوئی 'تجربی حقیقت' ہوتی ہے؟

ولیم ژونگ نے اپنے مقالے میں کئی فارسی، اُردو اور ہندی کہاوتوں کو جمع کیا اور ان سے ہندوستان کی سماجی حقیقت 'دریافت' کرنے کی کوشش کی ہے۔ ژونگ نے جن کہاوتوں کو پیش کیا ہے، اُن میں چند یہ ہیں: سفارشی کتا بہ از اسپ تازی، حلوہ خوردن را روئے باید، اتم کھیتی مدھم باؤنکشت چاکری بھیک نداؤ، کیا چاکری ہو خالہ جی کا گھر، دھول پر دھول پھوٹے روٹی کی کور نہ ٹوٹے، کوڑی نہ پیسہ یہ بیاہ ہے کیسا، خوان بڑا خوان پوش بڑا کھول کے دیکھو تو آدھا بھرا، اونچی دکان پھیکا پکوان، نام بڑا درشن تھوڑا، گھر نہ چھاں نہ چھپر اور باہر میاں مظفر، رہے جھونپڑی میں اور خواب دیکھے محلوں کے، بڑے میاں تو بڑے میاں چھوٹے میاں سبحان اللہ، چھوٹا منھ بڑا نوالہ، باپ نہ مارے مینڈکی بیٹا تیر انداز، خاک نہ دھول اور بی بی بیٹھی پھول، جتنی چادر دیکھے اتنے پیر پھیلائے، جے کی لاٹھی وے کی بھینس (جس کی لاٹھی اس کی بھینس)، حاکم مارے رونے نہ دے، لکڑی کی ڈر باندری ناچے، سانپ مرے لاٹھی نہ ٹوٹے۔ ان میں سے بعض کے انگریزی ترجمے مضحکہ خیز ہیں ان سے ژونگ نے جس

سماجی حقیقت کو 'دریافت' کیا ہے، وہ یہ ہے: ''مشرقی ذہن ہمیشہ اس فرق میں مسرور ہوتا ہے جو حقیقی پست گرد و پیش اور تخیلی ماحول کے لامحدود شکوہ میں ہے۔''[۲۶]

یہ ایک جملہ حقیقتاً وہ مکمل ڈسکورس ہے جسے ہندوستانی ضرب الامثال کے مطالعے کی مدد سے تشکیل دیا گیا ہے۔ ہندوستان کے چند علاقوں (یوپی خاص طور پر) میں رائج کہاوتوں سے 'مشرقی ذہن' کی دریافت، عمومیت کا مقولہ وضع کرنے کی ایک صورت ہے۔ نوآبادیاتی مطالعات میں محدود علاقائی، ثقافتی، لسانی وضعوں کو عمومی صورت دینے کی مسلسل کوشش ہوتی ہے۔ ایک 'حقیقی' مثال کا اطلاق اس 'سب' پر ہوتا ہے جو اصلاً تخیلی ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس 'تخیلی کنسٹرکٹ' سے وہ اثر پیدا کیا جاتا ہے جو حقیقی مثال سے ممکن نہیں ہوتا۔ 'مشرقی ذہن' ایک ایسی ہی عمومیت کا حامل اور تخیلی تشکیل' ہے۔ اسی طرح 'ہمیشہ' کا لفظ بھی اسی عمومیت اور تخیلی تشکیل کو ایک مستقل اور 'ابدی' زمرہ بنانے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اسی ڈسکورس کے سلسلے میں اگلی بات یہ ہے کہ ولیم ژونگ نے فارسی، اُردو اور ہندی میں سے کون سے ضرب الامثال منتخب کیے اور ان سے مذکورہ سماجی حقیقت 'دریافت' کی ہے؟ دیسی ذہن تک رسائی کی خاطر کچھ کہاوتوں کے انتخاب کا لازمی مطلب یہ ہے کہ بہت سی کہاوتیں مسترد بھی کی گئی ہیں۔ ہر انتخاب کے سلسلے میں دو باتیں تو سامنے کی ہیں۔ ہر انتخاب، ردّ و قبول کے عمل سے گزرتا ہے اور یہ عمل کسی نہ کسی منطق رضرورت رپیمانے کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ انتخاب کے ذریعے 'کینن سازی' کی کوشش کی جاتی ہے۔

ژونگ نے جن کہاوتوں کی بنیاد پر 'مشرقی ذہن' کے سلسلے میں ایک عمومی اور ابدی نوعیت کا نتیجہ اخذ کیا ہے، ان میں چند یہ ہیں: کوڑی نہ پیسہ یہ بیاہ ہے کیسا، اونچی دکان پھیکا پکوان، گھر نہ چھاں نہ چھپر باہر میاں مظفر اور رہے جھونپڑی میں اور خواب دیکھے محلوں کے۔ وہ تمام کہاوتیں جو ان سے مختلف مفہوم کی حامل ہیں، انھیں انتخاب میں شامل نہیں کیا گیا۔ ژونگ کی منتخبہ کہاوتیں ہندوستان کے اس طبقے میں وضع ہوئیں جو سماجی اور معاشی اعتبار سے محروم اور پس ماندہ ہے۔ ان سے متبادر ہونے والے معانی کو پورے ہندوستانی سماج کی اجتماعی دانش قرار دینا ایک ایسی علمی جسارت ہے، جو سیاسی طاقت کے نشے سے مخمور ذہن یا اپنے علمی طریق کار کی خودساختہ عظمت سے سرشار شخص ہی کر سکتا ہے۔ حالاں کہ یہ ایک عام مشاہدے کی بات تھی کہ برصغیر تکثیری اور طبقاتی سماج تھا۔ چہ جائے کہ اسے مشرقی ذہن کی خصوصیت کہنا جس میں جغرافیائی اعتبار سے عرب، ایران، وسط ایشیا، افغانستان، چین جاپان اور آئیڈیالوجی کے لحاظ سے افریقہ اور یورپ کے مسلمان ممالک شامل ہیں۔ چناں چہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ ایک طبقے کی کہاوتوں کو مشرقی ذہن کی تخیلی تشکیل کے لیے کینن بنایا

گیا۔ آگے یہ بات مزید ثابت ہوتی ہے۔

دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ حقیقی پست اور پرشکوہ تخیلی ماحول میں لطف اندوزی کی صلاحیت فقط 'مشرقی' ذہن کی خصوصیت ہے؟ اصل یہ ہے کہ یہ کسی ایک سماج کی خصوصیت کی بجائے بنیادی انسانی صلاحیت ہے اور ایک عجوبہ صلاحیت ہے۔ اول یہ دیکھیے کہ تخیلی ماحول کا لامحدود شکوہ، اس امر کا اعلان ہے کہ حقیقی پست ماحول سے انسان نباہ نہیں کرسکتا۔ وہ ایک دوسری، مختلف اور متبادل دنیا کو تخیلی اور حقیقی طور پر وجود میں لانے کی استعداد رکھتا ہے۔ انسانی ثقافتی تاریخ کے حوالے سے تعجب خیز امر یہ ہے کہ متبادل دنیا کا تصور فقط پست گردو پیش سے نجات پانے کی خاطر نہیں کیا جاتا، نئے پن کی لازوال تڑپ اسے کسی پل چین نہیں لینے دیتی۔ بہ ہر کیف مذکورہ صلاحیت کا سب سے قوی اظہار آرٹ کی تخلیق میں ہوتا ہے۔ آرٹ اپنی قدیم اور اصلی صورت میں ایک پرشکوہ تخیلی حظ ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض صورتوں میں یہ صلاحیت، محض خالی ہیئتی صورت اختیار کرسکتی ہے اور ایسی کہانیاں جنم دے سکتی ہے جو متبادل دنیا کے تخلیقی تصور کے بجائے، ایک خالی خیالی دنیا کا خاکہ پیش کرتی ہوں، مگر اوّل ایسا انفرادی صورت میں ہوتا ہے، دوم خالی خیال دنیا ایک تفریحی چیز ہوتی ہے۔ اجتماعی دانش غلطی پر نہیں ہوتی، ہاں اجتماعی ذہنیت سے خطا کا امکان رہتا ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ضرب الامثال کی اس بنیادی خصوصیت کو نظر انداز کیا گیا جس کے مطابق وہ ایک ایسی لسانی تشکیل ہے جو حقیقت کی ترجمان نہیں، حقیقت کی تشکیل کی صلاحیت کی علم بردار ہے۔ بلاشبہ ان کہاوتوں میں فرق اور تقابل موجود ہے، مگر یہ حقیقی سماجی صورتِ حال اور تخیلی ماحول کا نہیں، یہ فرق لسانی ہے۔ کہاوت کے دانش آموز ہونے سے کوئی انکار نہیں کرتا۔ یہ دانش 'باہر' نہیں، کہاوت کی لسانی وضع کے 'اندر' ہے۔ 'باہر' بدلتا رہتا ہے مگر لسانی وضع قائم و برقرار رہتی ہے، اس لیے کہ اکثر کہاوتیں فعل کے بغیر ہوتی ہیں، فعل کسی جملے کے معنی کو کل، آج اور آنے والے کل سے وابستہ کرتا ہے، جب کہ فعل کی غیر موجودگی جملے میں لازمانیت کا عنصر پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ 'باہر' کی صورتِ حال کے تبدیل ہونے کے باوجود کہاوت اثر انگیز رہتی ہے۔ کہاوت میں لسانی فرق ہے اور جن لفظوں کے سہارے یہ فرق موجود ہے وہ لغوی نہیں استعاراتی مفہوم رکھتے ہیں۔

اپنی مذکورہ خصوصیت کی وجہ سے تمام کہاوتیں نہ صرف اپنے لسانی اور سماجی گروہ کو عبور کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں بلکہ اپنی اس زمانی حد اور مخصوص حالت کو بھی جن میں یہ وضع ہوئیں۔ جھونپڑی اور محل سے مراد واقعی غریب اور امیر کے گھر نہیں، یہ اسم مکاں ہیں، ایسے اسمائے معرفہ ہیں جن میں نکرہ بننے ہی کی نہیں، استعارہ بننے کی بھی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ نیز یہ کسی سماجی حقیقت کی ترجمان

نہیں بلکہ ایک خاص صورتِ حال (جو سماجی، معاشی، نفسیاتی، معاشی ہو سکتی ہے) سے عہدہ برآ ہونے
کی راہ سجھاتے ہیں۔ سادہ لفظوں میں 'جھونپڑی میں رہ کر محلوں کے خواب دیکھنے' کی کہاوت
ہندوستانیوں کے مزاج کی ترجمان نہیں، بلکہ اس مزاج پر ایک طنز کا درجہ رکھتی ہے جو اپنی حقیقی
صورتِ حال کا سامنا کرنے کی بجائے، تخیلی دنیا میں رہنے سے عبارت ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ
طنز کہاوت کے لہجے میں ہے۔ چوں کہ لہجہ، تحریر میں نہیں تقریر میں آتا ہے، اس لیے کہاوت کے
مفاہیم اکثر اس کو استعمال کرنے کے دوران میں سامنے آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کہاوتیں ازبانی
ثقافتوں ہی میں پیدا ہوتی اور وہیں اپنے حقیقی معانی کے ساتھ زندہ رہتی ہیں۔
کہاوت کی تفہیم میں اگر لفظوں کے لغوی مطالب ہی سامنے رکھے جائیں تو کئی گم راہیاں جنم
لیتی ہیں۔

ڈوننگ نے ان کا مطالعہ 'باہر' سے کیا۔ چناں چہ وہ جگہ جگہ کہاوتوں کی 'سماجی حقیقت' کا اطلاق
ہندوستانیوں پر کرتا ہے تا کہ اس حقیقت کو تجربی ثابت کیا جا سکے۔ مثلاً 'چھوٹا منھ بڑا نوالا' میں وہ
ہندوستانی اہل کاروں کی طمع 'دریافت' کرتے ہیں۔ اپنی بات کی تائید میں کہتے ہیں کہ یہ طمع کس قدر
ہیری ناپذیر اور عام ہے کہ اسے صرف وہی جانتے ہیں جو ہندوستان میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ چند
ہی دیسی اہل کار رشوت سے انکار کرتے ہیں اور بہت کم لوگ ایسے ہیں جو بے بس مجبور لوگوں سے
سب کچھ جھپٹ لینے سے گریز کرتے ہوں۔ اس پر اپنی رائے دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ: ''مشکل
یہ ہے کہ اس ملک [ہندوستان] کا رواج مجرموں کے ساتھ دیتا ہے۔''[۲۷] اسی طرح مشہور کہاوتوں،
جس کی لاٹھی اُس کی بھینس، زبردست کا ٹھینگا سر پر اور حاکم مارے رونے نہ دے، میں یہ سچ
'دریافت' کرتے ہیں کہ صاحبِ اقتدار آدمی سے لڑنا عبث ہے، خصوصاً آئینی اتھارٹی سے، ذلت
لوگوں کی اکثریت، خاص طور پر غریبوں کے 'شایانِ شان' ہے؛ جنگ صرف طاقت ور کے لیے ہے
اور یہ کہ اسلحہ سے لیس طاقت ور آدمی ہی محفوظ ہے، باقی سب کے لیے اطاعت گزاری ہے۔ مزید
ضرب الامثال میں وہ ہندوستانیوں کے عورتوں اور جانوروں کے لیے ظالم ہونے کا مفہوم برآمد
کرتے ہیں۔ اسی ضمن میں ہندوستانیوں کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ جب بے بس مخلوق کے ساتھ
ان کا سلوک ظالمانہ ہے تو وہ انگریز سرکار میں اعلیٰ اور معزز عہدوں کی آرزو کس بنیاد پر کرتے ہیں۔
ولیم ڈوننگ کا ہندوستانی کہاوتوں کا یہ مطالعہ ہندوستانیوں اور مشرقیوں (جنھیں وہ مترادف
کے طور پر استعمال کرتے ہیں) سے متعلق ایک ڈسکورس ہے۔ اس ڈسکورس کی پہلی خصوصیت مماثلت
ہے، جسے کہاوت اور سماجی صورتِ حال میں فرض یا 'دریافت' کیا جاتا ہے۔ اگر مماثلت واقعی موجود

ہے تو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ اس کی 'دریافت' کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے؟ کہاوت سے یا 'باہر' سے؟ مگر ہم دیکھتے ہیں کہ مماثلت 'دریافت' نہیں کی گئی، کہاوت اور سماجی زندگی کے درمیان 'پیدا' کی گئی ہے۔ اس کے لیے دو طرح کی مطالعاتی تدبیریں اختیار کی گئی ہیں۔ ایک تو منتخب کہاوتوں کا انتخاب کیا گیا ہے اور دوم ان کی وضاحت کی بجائے، ان کی تعبیر کی گئی ہے۔ تعبیر کے لیے 'باہر' کی نوآبادیاتی صورتِ حال کا تناظر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ مثلاً یہ تناظر 'برطانوی آئینی اتھارٹی' کو ایک ایسی طاقت کا حامل قرار دیتا ہے جس کے خلاف لڑا جانا حماقت ہے۔ یہ آئینی اتھارٹی لاٹھی ہے اور تمام ہندوستانی بھینسیں ہیں، لہٰذا ہندوستانی دانشِ قدیم کے تحت یہ بھینسیں اُسی کی ہیں جس کے پاس لاٹھی ہے۔

ژونگ آخر میں سوال اٹھاتا ہے کہ کیا دیسی باشندے ہمارے ماتحت مطمئن ہیں؟ خود ہی ہندوستانیوں کی طرف سے جواب دیتا ہے (اس بات کا استعماری حاکم پیدائشی حق رکھتا ہے) کہ وہ ہمارے قوانین کے جائز اور غیر جانب دار ہونے کی وجہ سے خوش ہیں۔ دس میں سے نو مسلمان ہندو ججوں کی غیر جانب داری پر یقین نہیں رکھتے، اور یہی صورت ہندوؤں کی ہے مگر کیا ہندو اور کیا مسلمان، سب انگریزوں کا احترام کرنے پر یقین رکھتے ہیں۔ سوائے چند بنگالیوں کے، جو بزدل ہیں۔ وہ یہ بھی سوال اٹھاتا ہے کہ ہندوستانی ہم سے چاہتے کیا ہیں؟ یہاں اس نے ہندوستانیوں کا نقشہ کھینچا ہے۔ جب کسی ہندو سے یہ سوال کیا جائے تو وہ ہاتھ جوڑ کر سر جھکا کر پرنام کرتے ہوئے کہے گا: غریبوں کے محافظ، آپ میرے مائی باپ ہیں۔ آپ جو فرماتے ہیں سچ ہے۔ تاہم انکم ٹیکس بُری چیز ہے۔ عزت مآب جانتے ہیں کہ ہم زمین، لائسنس اور چنگی کی مد میں چھیاسٹھ فی صد دیتے ہیں۔ اگر آپ ہمیں پولیس سے بچا سکیں تو آپ ہمارے لیے وشنو کے اوتار ہوں گے۔ مائی لارڈ، راج برطانیہ چودہ سو کوس طویل ہے، مگر ہمیں لڑکیوں کا اسکول نہیں چاہیے کیوں کہ عورتیں جتنی کم پڑھی لکھی ہوں اتنا ہی فساد کم ہوگا۔ برطانیہ نے ریلوے بنایا اور ٹیلی گراف دیا ہے، اور وہ ہمارے دیوتا ہیں، اور آپ ہمارے مائی باپ ہیں۔[۲۸] ہندوستانیوں کی یہی وہ تصویر ہے جسے یورپی تعقل، مشرق کے لوک اور تحریری ادب کے مطالعے کی مدد سے تیار کرتا، اسے اشاعت کے جدید ذرائع کی مدد سے پھیلاتا اور پھر ہندوستانیوں کو اس کے مطابق ڈھلنے پر مائل کرتا ہے۔ اپنے ہی ادب سے اخذ کردہ شناخت کو قبول نہ کرنے میں انھیں کوئی معقولیت نظر نہیں آتی!!

حواشی

۱۔ جون رچرڈسن، A Dissertation on the Languages, Literature and Manners of Eastern Nations، جلد دوّم (لندن: اوکسفرڈ، ۱۷۷۸ء)، ۲۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ڈبلیو کے ومساٹ، کلینیتھ بروکس، Literary Criticism: A Short History (نیو دہلی: اوکسفرڈ اینڈ آئی بی ایچ پبلشنگ کمپنی، ۱۹۷۴ء (۱۹۵۷ء))، ۲۴۴۔

۴۔ جون ڈی کویکنبوس، Illustrated History of Ancient Literature, Oriental and Classical (نیویارک: ہارپر اینڈ برادرز پبلشرز، ۱۸۷۸ء)، ۱۸۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ ژاک دریدا، Of Grammatology (امریکا: جون ہاپکنز یونیورسٹی، ۱۹۷۴ء)، ۲۷۔

۷۔ ولیم جونز، Discourses and Miscellaneous Papers، جلد دوّم (مرتبہ: جیمز ایلمز) (لندن: چارلس ایس آرنلڈ، ۱۸۲۴ء)، ۱۸۔

۸۔ جون ڈی کویکنبوس، Illustrated History of Ancient Literature, Oriental and Classical، (متذکرہ بالا) ۳۳۔

۹۔ ایضاً، ۱۵۔

۱۰۔ ولیم جونز، Discourses and Miscellaneous Papers، جلد دوّم (لندن: چارلس ایس آرنلڈ، ۱۸۲۴ء)، ۲۱۔

۱۱۔ ایضاً، ۱۵۔

۱۲۔ ارسطو، بوطیقا (ترجمہ: عزیز احمد) اشاعتِ ششم (کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۲۰۰۱ء)، ۵۵۔

۱۳۔ ولیم جونز، Discourses and Miscellaneous Papers، جلد دوّم (متذکرہ بالا) ۲۱۔

۱۴۔ ولیم جونز، The Works of Sir William Jones، جلد چہارم (لندن: جی جی اینڈ جے رابنسن، س ن) ۵۳۰۔

۱۵۔ ولیم جونز، Discourses and Miscellaneous Papers، جلد دوّم (متذکرہ بالا) ۲۲۔

۱۶۔ ایضاً، ۱۳۲ تا ۱۳۳۔

۱۷۔ ایضاً، ۱۳۷۔

۱۸۔ ایضاً، ۱۳۸۔

۱۹۔ ایضاً۔

۲۰۔ قرآن حکیم، الاعراف: ۱۷۲۔

۲۱۔ ولیم جونز، *Discourses and Miscellaneous Papers*، جلد دوم (متذکرہ بالا) ۱۴۴۔

۲۲۔ ایضاً، ۱۹۱۔

۲۳۔ ایضاً، ۱۷۔

۲۴۔ ولیم ژونگ، "Some Hindustani Proverbs"، مشمولہ دی امپیریل اینڈ ایشیاٹک کوارٹرلی ریویو اینڈ اورینٹل کولونیل ریکارڈ، سیریز سوم، جلد ۲۱، نمبر ۴۱، ۴۲ (جنوری تا اپریل ۱۹۰۶ء) ۴۳۔

۲۵۔ ولیم ژونگ (متذکرہ بالا) ۴۹۔

۲۶۔ ایضاً، ۴۸۔

۲۷۔ ایضاً، ۴۹۔

۲۸۔ ایضاً، ۶۰۔

کچھ کذب و افترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے

(حالی کی قومی شاعری کا نو آبادیاتی سیاق)

اُردو میں حالی کی قومی شاعری اور اس کے کردار پر خاصا لکھا گیا ہے۔ کچھ اچھے مقالات بھی سامنے آئے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کے اچھے ہونے کی وجہ محض "معلومات" کی فراہمی ہے۔ یعنی ان میں قومی شاعری کا مستند تذکرہ مل جاتا ہے۔ حالی کی قومی شاعری نے قومیت پرستی کے تصورات کے فروغ میں کیا کردار ادا کیا اور یہ تصورات کیا ان کے شعری تخیل کی پیداوار تھے یا کہیں سے مستعار تھے، یعنی کسی اندرونی تحریک کا نتیجہ تھے یا بیرونی دباؤ کے پیدا کردہ تھے؟ ان سوالوں سے عام طور پر تعرض نہیں کیا گیا۔ نیز آخر کیا وجہ ہے کہ قومی ادب کا تصور انیسویں صدی کے اواخر ہی میں سامنے آیا؟ اس مقالے میں انھی اور ان سے ملتے جلتے سوالوں کا جواب تلاش کرنا مقصود ہے۔

☆☆☆

اُردو ادب کے قومی کردار کی باضابطہ بحث شیخ عبدالقادر نے اٹھائی۔ اگست ۱۸۹۳ء میں انھوں نے لاہور میں 'ینگ مینز محمڈن ایسوسی ایشن' کے جلسے میں 'اُردو لٹریچر' کے عنوان سے مضمون پڑھا جو اسی ماہ پنجاب میگزین میں شائع ہوا اور ۱۸۹۸ء میں منظرِ عام پر آنے والی ان کی انگریزی کتاب دی نیو اسکول آف اُردو لٹریچر میں پہلے باب کے طور پر شامل ہوا۔ یہ مضمون بنیادی طور پر ان انگریزی خواں نوجوانوں کے لیے لکھا گیا جو عمومی طور پر ورنیکلر ادب اور خصوصی طور پر اُردو ادب کو قابلِ مطالعہ نہیں سمجھتے تھے۔ ان کے لیے ادب سے مراد فقط انگریزی ادب تھا۔ ہندوستان میں جو کچھ انگریزی ادب کے علاوہ ادب ہونے کا مدعی تھا، وہ ان کے نزدیک ناقابلِ اعتنا تھا۔ عبدالقادر انگریزی میں مخاطب ہوکر اُردو ادب کی اس معنویت کو سامنے لانے کی کوشش کرتے ہیں جو انگریزی لالٹینوں کی روشنی سے منور ذہنوں کے لیے قابلِ فہم ہو۔ واضح رہے کہ وہ انگریزی ادب کی اس افادیت اور اہمیت کو چیلنج نہیں کرتے، جو انگریزی تعلیم یافتہ طبقے کے یہاں عام طور پر موجود تھی۔ دوسرے لفظوں میں وہ انگریزی کی مخالفت کیے بغیر اُردو کی حمایت پیدا کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ ایک مشکل کام تھا۔ نہ صرف اس وجہ سے کہ نو آبادیاتی برصغیر میں مشرق و مغرب کے 'فرق و مخالفت'

کی لکیر بے حد واضح تھی، بلکہ اس لیے بھی کہ سر عبدالقادر انگریزی ادب کی 'برتری، آفاقیت اور لازمی ضرورت' کے تصور کو کوئی گزند نہیں پہنچانا چاہتے تھے۔ لہٰذا ان کے نزدیک اس مشکل کا حل اُردو ادب کا ایک ایسا تصور متعارف کروانے میں تھا جو انگریزی تصورِ ادب کے لیے اجنبی نہ ہو۔ اس عہد میں انگریزی 'روشن خیال اور مہذّب بنانے' کی قوت سمجھی جاتی تھی۔ سر عبدالقادر اسی سیاق میں قومی ادب کا تصور متعارف کرواتے ہیں:

میں [ورنیکلر/ اُردو ادب کو] کیوں اہم سمجھتا ہوں، اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ عام لوگوں تک رسائی، کسی بھی مقصد کے لیے ان کی ہمدردیاں طلب کرنے، ان کی محبت حاصل کرنے، ان کا اعتماد جیتنے، انھیں روشن خیال اور مہذّب بنانے کا بہترین طریقہ، ورنیکلر کا میڈیم ہے۔ فقط یہی زبان ملک کو [وہ] قومی ادب فراہم کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس کے بغیر کوئی قوم کوئی قابلِ ذکر ترقی نہیں کر سکتی؛ اس لیے کہ قوم جو کچھ بھی ہے، اسے بنانے میں ادب غیر اہم کردار ادا نہیں کرتا۔[۱]

ان خیالات کا مطالعہ کرنل ایف جے گولڈ اسمڈ کے مضمون ''مشرق میں قومی ادب کے تحفظ پر چند خیالات'' کی روشنی میں کیجیے جو کرنل صاحب نے ۳۰ نومبر ۱۸۶۳ء کو رائل ایشیاٹک سوسائٹی، لندن میں پیش کیا تھا۔ گولڈ اسمڈ کہتا ہے کہ:

ہمیں لوگوں کی باطنی زندگی اور ان کے جی کی بات کا کچھ علم حاصل کرنا چاہیے، جیسا کہ ان کے اپنے ترجمان ظاہر کرتے ہیں، سادہ لفظوں میں ان کے شاعر اور فلسفی۔ دس میں سے نو مثالوں میں ان کی زبان ہمیں پوری طرح قبول ہے کیوں کہ یہ اپنے ہم وطنوں کو انتہائی موثر انداز میں مخاطب کرتی ہے۔ یہ دل اور گھر سے نکلتی اور دل کو مخاطب کرتی ہے۔[۲]

گولڈ اسمڈ یہاں مقامی زبانوں ہی کا ذکر کرتا ہے اور اس ضمن میں اپنی اس 'قومی' نارسائی کا اعتراف کرتا ہے کہ ہم اپنی رعایا کو سب کچھ دے سکتے ہیں، نہیں دے سکتے تو وہ ان کا قومی ادب ہے۔ اس کے یہ جملے پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں:

اگر قواعد کی کتاب درکار ہے، انگلستان کسی کو تیار کرنے کی ہدایت کر دیتا ہے، اگر حروفِ تہجی کم ہیں تو کسی ہنر کار کی توجہ اس کمی کو دور کرنے کی طرف مبذول کرا دی جاتی ہے، اور اس کے حکم پر اسکول کی نصابی کتب مقامی زبانوں میں پریس سے جاری ہو جاتی ہیں، مگر انگلستان [ان کا] قومی ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔[۳]

یہاں ایک بات واضح رہے کہ گولڈ اسمڈ اقرار کرتا ہے کہ ہندوستان کی مقامی زبانوں میں قومی ادب موجود ہے، اور اسے محفوظ کرنے کی ضرورت ہے۔ اس نے اپنے اس مضمون میں سسی پنوں کی داستان پر چند باتیں لکھی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ سسی پنوں اور دوسری لوک

داستانوں کو قومی ادب کہتا ہے کہ یہ دل سے نکلتی اور دل پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ یہ ''قومی ادب'' یورپی حکم رانوں کے لیے ایک گنج گراں مایہ تھا۔ یہاں کی اجتماعی سائیکی میں جھانکنے کا، اس تصور کائنات کو سمجھنے کا جو دنیا اور سماج کو دیکھنے اور برتنے کی بنیاد ہوتا ہے۔ یورپی حکمران قومی ادب کی تحسین سے زیادہ اس کی تفہیم چاہتے تھے۔ وجہ بے حد سادہ تھی۔ اجتماعی سائیکی کا علم، اس پر دسترس کو ممکن بناتا تھا۔ تاہم گولڈ اسمڈ اور دوسرے یورپی منتظم وشرق شناس 'نئے قومی ادب' کا تصور بھی رکھتے تھے، اس لیے کہ لوک داستانیں ہندوستان کی اس نئی اجتماعی سائیکی کی ترجمان نہیں تھیں جو یورپی اثرات کے نتیجے میں صورت پذیر ہو رہی تھی۔ علاوہ ازیں وہ نئے قومی ادب کے ذریعے نئی حسیت بھی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ یہ ایک ایسا کام تھا جو اسکول کی نصابی کتاب تیار کرنے سے مختلف تھا۔ چناں چہ کہیں تو اسی لکیر پر ہمارے شاعر چلے اور کہیں انھوں نے اسی ادب کو یورپی حکمرانوں کے خلاف مزاحمت کا ذریعہ بنایا۔

بہ ظاہر سر عبدالقادر کے یہاں انگریزی کا ذکر نہیں ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ قومی ادب کے اس تصور کا سارا تار و پود اسی کی مدد سے تیار ہوا ہے۔ مثلاً انگریزی اشرافیہ کی زبان ہے اور اُردو عام لوگوں کی زبان ہے۔ اُردو کو ورنیکلر کہنا ہی انگریزی کے مقابلے میں ہے۔ ورنیکلر لاطینی لفظ verna سے ماخوذ ہے، جس کا مطلب ''خانہ زاد غلام'' ہے اور ورنیکلر کا لغوی مفہوم ''خانہ زاد غلام سے متعلق ہے''[۴] لہٰذا ورنیکلر غلاموں کی زبان ہے۔ نیز ''ورنیکلر سے مراد وہ الفاظ ہیں، جو اُس وقت تک ہمیں مانوس لگتے ہیں جہاں تک ہم زبان کے گھریلو حصے کو یاد رکھ سکتے ہیں، بہ مقابلہ ان اصطلاحات کے جنھیں ہم نے اکتساب کیا ہے۔ اکثر اس کا اطلاق خاص طور پر دیہقانی بولی پر کیا جاتا ہے''[۵] ورنیکلر کے یہ مفاہیم برصغیر کی تمام زبانوں سے معاملہ کرتے ہوئے انگریز حکمرانوں کے پیش نظر رہتے تھے۔ ''غلاموں کی زبان'' مقامی ہوتی ہے؛ محدود، پس ماندہ اور دیہقانی یعنی غیر شائستہ ہوتی ہے۔ ان خصوصیات کی بنا پر ''غلاموں کی زبان'' غلاموں ہی کی طرح غیر اہم ہوتی ہے، اور اسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے، مگر یہ عمل خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ نو آبادکار بعض عملی انتظامی، عدالتی ضرورتوں کے تحت مقامی زبانوں کا علم حاصل کرنے پر مجبور ہوتے ہیں اور اسی دوران میں اُن پر یہ انکشاف بھی ہوتا ہے کہ زبان لوگوں کی روحوں کے اَسرار جاننے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ جاننا فتح کرنا ہے۔ یہ اصول استعماریت کی بنیاد میں پتھر کا کام دیتا ہے۔ لیوس فرڈی نینڈ اسمتھ نے باغ و بہار کے انگریزی ترجمے کے دیباچے میں لکھا ہے:

ان (ہندوستانیوں) کی زبان سے ناواقفیت... کسی وقت ہندوستان میں مقامی فوجیوں میں ایک ایسا شعلہ

بھڑکا سکتی ہے جسے ملک میں موجود تمام یورپیوں کے خون سے بھی نہیں بجھایا جا سکتا۔"

لہٰذا ورنیکلر کو نظر انداز کرنے کا خطرہ مول نہیں لیا جاتا۔ ورنیکلر کا علم ''غلاموں'' تک رسائی کا ذریعہ ہوتا ہے، رسائی کے تمام لغوی، مرادی اور استعاراتی مطالب کے ساتھ۔ ان کے ارادوں، ان کے تعصبات، ان کے عقائد، ان کی ذہنی اور ثقافتی دنیا تک رسائی کا ذریعہ! اس دنیا کو ہمیشہ ایک ''شے'' سمجھا جاتا ہے، جسے جاننے کے نتیجے میں تسخیر کیا جا سکتا، جسے کسی نہ کسی مصرف میں لایا جا سکتا اور جسے نئے سانچے میں ڈھالا جا سکتا ہے۔

چوں کہ ورنیکلر کی محدودیت اور پس ماندگی کے تصورات ایک اشرافیہ زبان کے مقابلے میں اور اسے معیار تسلیم کرتے ہوئے قائم کیے جاتے ہیں، اس لیے اس اشرافیہ (یعنی انگریزی) زبان کے ذریعے ورنیکلر کو 'مہذب اور روشن خیال بنانے' کا منصوبہ عین فطری، ضروری اور ورنیکلر کے حق میں محسوس ہوتا ہے۔ اسی منصوبے کے نتیجے میں ورنیکلر میں قومی ادب پیدا ہوتا ہے اور ورنیکلر ادب کی نئی تاریخوں میں اسی ادب کو قومی ادب قرار دیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ ورنیکلر میں قومی ادب کی تاریخ وہیں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے یورپی ادب کے اثرات شروع ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ورنیکلر کے ادب کی تاریخ دو واضح حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ 'قومی ادب' اور 'قومی تصور کے بغیر ادب'۔ دوسرے لفظوں میں نیا قومی ادب، پہلے سے موجود ادب کو نام دینے اور اس کا مرتبہ متعین کرنے کی 'پوزیشن' اختیار کر لیتا ہے۔ اس وضاحت کی روشنی میں سر عبدالقادر کی یہ رائے ملاحظہ فرمائیے:

> اگر ہم اپنے وطن میں حقیقی اور سچی شاعری کی قدر رکھتے، اگر ہمارے مصنفین میں آفاقی احترام کے حامل چند نام ہوتے، اگر ہمارے پاس کوئی قومی شاعر ہوتا اور قومی شاعری ہوتی تو ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اتحاد کا سب سے اہم مسئلہ حل ہو چکا ہوتا۔"

گویا 'قومی تصور کے بغیر ادب' حقیقی اور سچی شاعری سے محروم تھا۔ سر عبدالقادر نے یہ بات کھل کر نہیں کہی، مگر اسے مخفی بھی نہیں رکھ سکے کہ ہماری شاعری 'حقیقی اور سچی شاعری' نہیں تھی۔ اس عہد میں اُردو شاعری مبالغہ آمیز، خیالی اور ان نیچرل ہونے کا الزام بھی سہہ رہی تھی اور انجمن پنجاب کے تحت اُردو شاعری کی 'اصلاح' کی تحریک کا بنیادی مقصد بھی اسے 'خیالی اور ان نیچرل' مضامین سے نجات دلانا تھا اور اسے 'حقیقی اور سچی شاعری' سے مالا مال کرنا تھا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سر عبدالقادر اس الزام کا جواب بھی دیتے ہیں۔ وہ 'لبرل انگریزی تعلیم حاصل کرنے والے روشن خیالوں' کا حوالہ دے کر کہتے ہیں کہ وہ اُردو ادب پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں زلفِ مشکیں،

خال سیاہ اور موے کمر کے سوا کچھ نہیں، لہٰذا اس کا مطالعہ وقت کا زیاں ہے۔ اس کے جواب میں سر عبدالقادر کہتے ہیں کہ: ''یہ بالکل ایسے ہی ہے کہ ایک قدامت پسند مُلّا انگریزی کے ابتدائی قاعدے کے سننے سے حاصل ہونے والے تاثر کی بنیاد پر یہ کہے کہ انگریزی میں بلی اور کتے اور خنزیر کے سوا کچھ نہیں۔[8]'' یہ جواب خیال انگیز اور مسکت ہونے کے باوجود دراصل 'لبرل انگریزی خوانوں' کو اُردو ادب کے مطالعے کی ترغیب دینے کی کوشش سے زیادہ کچھ نہیں۔ سر عبدالقادر اُردو شاعری کی وسعت اور تنوّع پر زور دینے کے باوجود اسے 'حقیقی اور سچی شاعری' قرار دیتے نظر نہیں آتے۔ ان کے لیے قومی شاعری ہی حقیقی اور سچی شاعری ہے۔

سر عبدالقادر کی طرح حالی کو بھی اُردو میں قومی شاعر نہ ہونے کی فکر تھی۔ ظاہر ہے یہ فکر انگریزی شاعری کے اس اثر نے پیدا کی تھی جسے سر عبدالقادر نے براہِ راست اور حالی نے بالواسطہ مگر کہیں زیادہ شدت سے قبول کیا تھا۔ اپنے دیوان کا مقدمہ بہ عنوان 'شعر و شاعری' پر لکھتے ہوئے وہ اُردو شاعری میں قومی شاعر کی تلاش کرتے اور مایوسی کا شکار ہوتے ہیں:

> لکھنؤ میں میر انیس اور مرزا دبیر نے بھی تقریباً ایسی ہی قبولیت حاصل کر لی تھی۔ جو لوگ میر انیس کو پسند کرتے تھے، وہ مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی میں جہاں تک ہو سکتا تھا، میر انیس کی تقلید کرتے تھے اور جو فریق مرزا دبیر کا طرف دار تھا، وہ ہر ایک بات میں ان کی پیروی کرتا تھا، مگر لارڈ بائرن اور ان دونوں صاحبوں کی قبولیت میں اتنا بڑا فرق ہے کہ لارڈ بائرن کی عظمت اہلِ فرنگ کے دل میں اس وجہ سے تھی کہ وہ اس کو اپنا قومی شاعر سمجھتے تھے اور اسی لیے کیتھولک اور پروٹسٹنٹ دونوں فرقے اس کو یکساں عزیز رکھتے تھے، بخلاف انیس و دبیر کے کہ ان کی عظمت محض ایک مذہبی شاعر ہونے کی وجہ سے تھی اور اسی لیے ان کی بڑائی اور بزرگی جیسی کہ عموماً ایک فرقہ کے دل میں تھی، ویسی عام طور پر دوسرے فرقہ کے دل میں نہ تھی۔ یہ امتیاز قومی اور مذہبی حیثیت کا ہمارے اور اہلِ یورپ کے تمام کاموں میں پایا جاتا ہے۔[9]

مولانا حالی نے قومی شاعر اور قومی شاعری کا کم و بیش وہی تصوّر قائم کیا ہے جو سر عبدالقادر کے یہاں ہے۔ یہ کہ قومی شاعر قومی وحدت پیدا کرتا ہے اور قومی شاعری پیدا کرنے کے لیے یورپی شاعری کو مثال بنانا چاہیے۔ نیز ہماری ادبی تاریخ میں یورپی طرز کے قومی شاعر کا وجود نہیں۔ تاہم حالی نے قومی شاعری کے حوالے سے کئی اور باتیں بھی کہہ ڈالی ہیں۔ ایک یہ کہ ''قوم'' میں شاعری کی مقبولیت، شاعری کے قومی ہونے کی ضمانت نہیں۔ شاعری کا یہ قومی کردار بالکل نیا تھا۔ اس سے اُردو شاعری نا آشنائے محض تھی۔ حالی کا قومی زاویۂ نظر انھیں اس سمت متوجہ نہیں ہونے دیتا کہ 'قومی تصوّر کے بغیر اُردو شاعری' وسیع المشربی کی حامل تھی۔ اس کے بارے میں یہ نہیں کہا جا

سکتا کہ وہ کسی ایک فرقے کے خلاف یا اس کی حمایت میں تھی۔ اصل یہ ہے کہ اس میں فرقے کا تصور موجود ہی نہیں تھا۔ وہ تفریق و تقسیم کے مذہبی، نسلی تصوّر سے ماورا تھی، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اگر اتحاد پروری کو اپنا مقصودِ اصلی نہیں بناتی تھی تو، ہندو، مسلم اور برہمن و شودر میں تفریق کرنے کا کوئی اشارہ تک نہیں دیتی تھی۔ اس شاعری کا اگر کوئی ہدف تھا تو رسم پرستی اور اس کے علم بردار تھے۔ اس میں شیخ و برہمن، زاہد و ملّا میں تفریق نہیں تھی۔ علاوہ ازیں حالی لارڈ بائرن کی مدح میں یہ بھول گئے کہ وہ ان کے قومی شاعر ہونے کی جو دلیل لا رہے ہیں وہ خود ان کے دعوے کی تردید کرتی ہے۔ بہ قول حالی بائرن کیتھولک اور پروٹسنٹ دونوں فرقوں میں مقبول ہیں۔ مان لیا۔ کیا یہ دونوں فرقے مذہبی نہیں ہیں؟ کیا حالی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اپنے مذہبی اختلافات کے باوجود اہلِ یورپ قومی شاعر کے ضمن میں متحد تھے اور اُردو میں ہمیں اس نوع کا اتحاد نظر نہیں آتا؟ نہیں معلوم حالی اس بدیہی بات کو کیوں بھول گئے کہ انیس اور دبیر تو ایک ہی مذہبی فرقے کی شاعری کرتے تھے اور ان کے مدّاح جن دو طبقوں، انیسیوں اور دبیریوں میں منقسم تھے، وہ مذہبی بنیاد پر نہیں، شعری بنیاد پر تھے۔ جہاں تک جارج گورڈن بائرن (۱۷۸۸ء تا ۱۸۲۴ء) کے قومی شاعر ہونے کا سوال ہے تو عرض ہے کہ نسلاً نصف انگریز اور نصف اسکاٹ، بائرن حقیقی معنوں میں قومی کی بجائے ''بین الاقوامی رومانی شاعر'' تھا۔ اسے یورپ کے کئی ملکوں، اسپین، سوئٹزرلینڈ، اٹلی وغیرہ میں رہنے کا اتفاق ہوا۔ لوئی کزامیا کے بہ قول وہ پہلا شاعر تھا جس نے یورپ کو متاثر کیا اور اس کے ادب پر وسیع اثرات مرتب کیے[۱۲]۔ اگر حالی بائرن ہی کی مثال کو، اس کے درست سیاق کے ساتھ پیشِ نظر رکھتے تو انھیں پندرھویں صدی کے کبیر داس کو قومی شاعر تسلیم کرنے میں تامل نہ ہوتا کہ اس نے مسلمان صوفیوں اور ہندو سنتوں کا اثر قبول کیا تھا اور اس کی شاعری نے ہندوستان کے اکثر علاقوں میں، اپنی انسان دوست اور وحدت آشنا شاعری کے سبب غیر معمولی مقبولیت حاصل کی تھی۔ مگر اس امر کی حالی کے قومی شاعری کے اس تصور میں گنجائش ہی نہ تھی جس کی روشنی مغربی لالٹینوں سے مستعار تھی۔

حالی نے قومی شاعری کی کسوٹی سے یورپ اور برِّعظیم میں امتیاز بھی کیا ہے۔ یورپ میں قومی شاعری ہے، اس لیے وہاں اتحاد و اتفاق ہے اور اُردو میں قومی شاعری نہیں، اس لیے اتحاد نہیں۔ اب اتحاد کی ضرورت سے کس کافر کو انکار ہو سکتا ہے اور یہیں قومی شاعری کی گنجائش خود بہ خود نکل آتی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ حالی انیسویں صدی کے عمومی یورپی تصور کے عین مطابق برِّعظیم کی شناخت میں مذہب اور یورپ کی شناخت میں قوم کے تصور کو مرکزیت دیتے ہیں۔ اب چوں کہ

یورپ کی طرز پر بر عظیم کی اصلاح مطلوب ہے لہٰذا قومی شاعری چاہیے۔ اس طور دیکھیں تو اُردو میں قومی شاعری کی 'تحریک' ورائے شعری تحریک تھی۔ اس کی بنیاد قوم کے ایک ایسے تصور پر تھی جو خود مغرب میں انیسویں صدی میں ایجاد ہوا تھا۔

☆☆☆

اُردو میں قومی شاعری کی ابتدائی مثالیں، قومی شاعری پر شروع ہونے والے باقاعدہ ڈسکورس سے پہلے یعنی انجمنِ پنجاب کے موضوعاتی مشاعروں میں سامنے آئیں۔ موضوعاتی مشاعرے اس اصلاحی منصوبے کا حصّہ تھے، جو اُردو شاعری کو مبالغے، خیالی طوطا مینا اور ان نیچرل عناصر سے 'پاک' کرنے کے لیے شروع کیا گیا تھا۔ بہ قول حالی: ''اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ دروبست عشق اور مبالغے کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق اور واقعات پر رکھی جائے۔!!'' ۱۸۷۴ء کے مشاعرے کا موضوع ''حب وطن'' تھا۔ اس موضوع کو ان مشاعروں کے دیگر نیچرل موضوعات ہی کی طرح ایک نیچرل موضوع کے طور پر تجویز کیا گیا تھا۔ گویا 'حب وطن' امید، برسات کی طرح ایک ایسا مقامی فطری موضوع تھا جو اُردو شاعری کو اس کی پابستہ فضا سے آزادی دلا سکتا تھا۔ اس مشاعرے میں حالی نے بھی نظم پڑھی۔ اُردو شاعری میں یہ غالباً پہلی نظم ہے جس میں قوم کا تصوّر تشکیل دینے کی کوشش ملتی ہے۔ غور کریں تو حب وطن، اُردو شاعری کے لیے یک سر نیا اور اجنبی موضوع نہیں تھا، کلاسیکی شاعری میں اس موضوع پر کچھ غیر معمولی اشعار موجود تھے، جیسے وحید الٰہ آبادی کا یہ شعر: ہم نے جب وادیِ غربت میں قدم رکھا تھا/ دور تک یادِ وطن آئی تھی سمجھانے کو... مگر حالی کی نظم میں وطن کی محبت کے عین فطری جذبے کو ایک آدرش میں بدلنے کی سعی ملتی ہے۔

بینڈکٹ اینڈرسن نے کہا ہے کہ قوم مشترک زبان، نسل، مذہب اور تاریخ جیسے عمرانیاتی عوامل کی لازمی پیداوار نہیں [جیسا کہ انیسویں صدی میں سمجھا گیا تھا] بلکہ ''متخیلہ میں تشکیل دیا گیا سیاسی گروہ'' ہے۔[۱۲] مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں قوم اور تخیل کے باہمی تعلق پر خیال انگیز بحثیں ہوئی ہیں۔ یہ بحثیں زیادہ تر اس نکتے کے گرد گھومتی ہیں کہ ذرائع ابلاغ اور ادب اپنے قارئین کے تخیل میں ان کی اجتماعی قومی شناخت کا تصوّر قائم کرتے ہیں۔ چناں چہ انیسویں صدی میں قوم کے تصورات اور قومیت پرستی کی تحریکیں اس وقت فروغ پذیر ہوئیں جب اخبارات اور ناول عام ہوئے۔ اخبارات اور ناولوں نے 'واقعاتِ دہر' یا تاریخ کو مسلسل وقت کی پیداوار بنا کر پیش کیا، جس سے قارئین کے یہاں 'اپنی' تاریخ کا مسلسل تصوّر اور اسی کے نتیجے میں اپنی شناخت کا تخیل پیدا ہونا

شروع ہوا۔ اس قومی تخیل میں مذہب، نسل، جغرافیہ یا زمین اور زبان ضرور شامل تھے، مگر یہ سب یا ان میں کوئی ایک، قومی تخیل کو پیدا نہیں کرتے تھے، اس کا حصہ بن جاتے تھے۔ بہر کیف ان بحثوں میں قوم کا تعلق عام انسانی تخیل سے جوڑا گیا ہے، جو ایک منفعل، باہر کے وقوعات سے اپنی صورت اور نہج حاصل کرنے والی انسانی صلاحیت ہے۔ نیز یہی وہ صلاحیت ہے جو سماجی اور سیاسی 'طاقت کے کھیل' کا آلۂ کار بن جایا کرتی ہے۔ ان بحثوں میں تخلیقی تخیل کا ذکر نہیں ہے جو عام انسانی تخیل کی طرح منفعل نہیں، بلکہ فعال ہے اور یک سر نئی چیزوں کو وجود میں لاتا ہے۔ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ: ''قومیں شاعروں کے تخیل [دل] میں جنم لیتی اور سیاست دانوں کے ہاتھوں میں پھولتی پھلتی اور مر جاتی ہیں۔[۱۳]'' ہر چند اس مقولے میں اقبال قوم کی تخلیق کو شعری تخیل سے منسوب کر کے، سیاست دانوں کے افلاسِ تخیل پر افسوس کا اظہار کرتے محسوس ہوتے ہیں، تاہم ایک اہم نکتہ انھوں نے یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ قوم اس تخیل کی پیداوار نہیں جو محض نظروں سے اوجھل نامعلوم کو معلوم بنا کر پیش کرتا ہے یا مبہم کو واضح کرتا ہے بلکہ اس تخیل سے قوم جنم لیتی ہے جو ''ایک زندہ قوت اور تمام انسانی ادراک کا سب سے اہم عامل ہے اور محدود انسانی ذہن میں تخلیق کے ابدی عمل کا اعادہ ہے۔[۱۴]'' چناں چہ اقبال قوم کو ایک سیاسی تصور کے بجائے تخلیقی تصور قرار دیتے نظر آتے ہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ آیا شاعر کا تخیل فی نفسہٖ آزاد ہوتا ہے اور وہ قوم کا تصور اپنی اسی وجودی آزادی کو بروئے کار لاتے ہوئے وضع کرتا ہے یا شاعر کا تخیل اپنے عہد کی سماجی صورتِ حال کا پابند ہوتا ہے؟

اس سوال کا ایک جواب حالی کی ''حبِ وطن'' کے مطالعے سے مل سکتا ہے۔

اس نظم میں وطن سے محبت کی دو صورتوں کا ذکر ہے: حیوانی/جبلی اور انسانی/تخیلی۔ حالی جب یہ کہتے ہیں: جن ّ و انسان کی حیات ہے تُو/ مرغ و ماہی کی کائنات ہے تُو؛ ہے نباتات کو نمو تجھ سے/ روکھ تجھ بن ہرے نہیں ہوتے... تو وطن سے محبت کی اس جبلی سطح کا ذکر کرتے ہیں جو انسان سمیت تمام جانداروں میں یکساں ہے۔ یہ محبت دراصل اپنی جنم بھومی سے ہے۔ لہٰذا یہاں وطن سے مراد ''گھر'' ہے۔ اس کے لیے نباتاتی تمثال ہی موزوں ہے۔ آدمی کا اپنے ''گھر'' سے وہی گہرا تعلق ہوتا ہے جو پودے کا اپنی مٹی سے ہے۔ مٹی پودے کی ماں ہے۔ ماں، نباتاتی تمثال کا مخفی مگر ناگزیر پہلو ہے۔ ''گھر'' ماں سے خالی نہیں ہوتا اور ہر ماں کوئی نہ کوئی زبان بولتی ہے۔ چناں چہ وطن سے یہ محبت دراصل اپنی مٹی، ماں اور مادری زبان سے فطری محبت ہے۔ یہ محبت اُس وقت اپنی پوری قوت سے بیدار ہوتی ہے جب آدمی گھر سے دور ہوتا یا اسے گھر سے جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی بحران ہی وطن کا تصور پوری شدت سے اجاگر کرتا ہے۔

حالی نے اس شعر میں اسی بحران کی طرف اشارہ کیا ہے: جان جب تک نہ ہو بدن سے جدا/کوئی دشمن نہ ہو وطن سے جدا۔ اہم بات یہ ہے کہ یہاں بھی تمثال مادّی اور جسمانی ہے۔ بحران کے لیے میں آدمی اس ''گھر'' پر مرکوز ہو کر رہ جاتا ہے جو حقیقتاً محدود، نجی اور اپنے آپ میں مکمل ہے۔ اسی لیے اسے ایک اپنی قسم کا بہشت بریں کہا جاتا ہے، حال آنکہ یہ ایک مشت خاک ہے (تیری اک مشتِ خاک کے بدلے/لوں نہ ہرگز اگر بہشت ملے)۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں تخیل کا عمل دخل شروع ہوتا ہے۔ بحران کی حالت میں، گھر سے دور رہ کر ''گھر'' تک رسائی کا ذریعہ تخیل بنتا ہے۔ یہ ''گھر'' کی بازیافت ہے۔ ایک تخلیقی عمل ہے۔ ایک اوڈیسی ہے۔ تو کیا حالی بین السطور یہ کہہ رہے ہیں کہ وہ ''اپنے ہی گھر'' میں رہتے ہوئے، اپنے گھر سے دور ہیں؟ وہ لاہور میں رہتے ہوئے پانی پت کی مشتِ خاک کو بہشت سے افضل قرار دے رہے تھے؟ یا ہندوستان میں رہتے ہوئے خود کو ہندوستان سے باہر اور دُور تصور کر رہے تھے؟ اس سوال کا جواب اسی صورت میں مل سکتا ہے جب ہم یہ طے کرنے میں کام یاب ہوں کہ اس نظم کا متکلم کون ہے؟ حالی یا ایک ہندوستانی؟ دل چسپ بات یہ ہے کہ نظم کے متکلم پر نہ تو حالی پانی پتی کا گمان ہوتا ہے نہ ایک ایسے ہندوستانی کا جو اپنے ہی وطن میں غریب الدیار ہو گیا ہو۔ نظم کا متکلم ایک 'نیا شاعر' ہے اور وہ ایک 'نئی تخیلی کمیونٹی' سے مخاطب ہے۔ حالی جب تک حبِ وطن کی جبلّی سطح کا شعری بیان جاری رکھتے ہیں، وہ ایک شاعر ہیں، مگر جب گریز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

کہیے حبِ وطن اسی کو اگر ہم سے حیواں نہیں ہیں کچھ بدتر[۱۵]

تو وہ ایک 'نئے شاعر' کا تکلم اختیار کرتے ہیں۔ 'نیا شاعر' حیوانی اور انسانی سطحوں کی اس حدِ فاصل میں 'قومی شعری بیانیہ' وضع کرتا ہے، جسے انیسویں صدی کے اواخر میں پوری طرح واضح تصور کرنا آسان تھا۔ تب چیزوں کو تفریقی رشتوں کے ذریعے سمجھنا ہی مقامی فکر کا معمول تھا۔ یہ عین وہی تفریقی تصور ہے جو ہندوستان اور یورپ میں فرق کرتا ہے۔ یہ حدِ فاصل ایک نیا ذہنی اور تخیلی عرصہ ہے، جس میں حبِ وطن کے جبلّی میلان کو حیوانی قرار دے کر تضحیک کا نشانہ بنایا گیا ہے اور اس کے مقابل 'آدمی' کی ایک نئی تعریف وضع کی گئی ہے۔ یہ تعریف وجودی ہے نہ جوہری، اسے زیادہ سے زیادہ ثقافتی قرار دے سکتے ہیں، بہ شرط یہ کہ نئی ابھرتی ہوئی ثقافت ہمارے پیشِ نظر ہو۔ یعنی 'آدمی' وہ ہے جو اپنے وجود کے مطالبات سے دست بردار ہو کر اپنے وجود کو 'قوم' کے لیے مختص کر دے یا اس کے وجود کے مطالبات اور 'قوم' کے مطالبات میں کوئی دُوئی باقی نہ رہے۔ اُردو شاعری میں آدمی کا یہ ایک نیا تصور تھا۔ اُردو کا شاعر آدمی کا یہ تصور کرتا تھا:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

اس بت کدے میں معنی کا کس سے کریں سوال
آدم نہیں ہے صورت آدم بہت ہیں یاں

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

یہ 'آدمی' اپنے وجود اور جوہر کا اظہار صوفیانہ اور نیم فلسفیانہ پیرائے میں کرتا تھا۔ وہ اپنے 'اندر' ایک ایسی آزادی اور ایک 'نجی عرصہ' محسوس کرتا تھا، جو اسے وجود کے بنیادی سوالات پر ارتکاز کرنے کے قابل بناتے تھے۔ اس 'آزادی' کی راہ میں سماجی زندگی حائل نہیں ہوتی تھی۔ یعنی سماجی زندگی کی طرف سے شاعر پر خاص موضوعات پر لازماً لکھنے کا دباؤ نہیں تھا۔ سماجی اور اجتماعی زندگی کا 'مقام و مرتبہ' متعین تھا، لہٰذا وہ اپنی حد میں رہتی تھی۔ اس بنا پر آدمی کو وجود کی معنویت پر تفکر کرنے اور معنویت کے ہاتھ آنے پر ایک خاص کیف وسرشاری کا تجربہ کرنے اور ناکامی پر کفِ افسوس ملنے کا موقع مل جاتا تھا۔ گویا آدمی کے تعلق میں اس کا تخیل صوفیانہ اور فلسفیانہ سرحدوں سے منسلک تھا۔ مگر 'نیا شاعر' ان سرحدوں کو خیالی اور ان نیچرل تصوّر کرتا ہے۔ واضح رہے کہ یہاں بھی تفریقی فکر کام کر رہی ہے۔ یہ فکر محض چیزوں کو فرق کی بنیاد پر ہی نہیں سمجھتی تھی، ان میں لازماً درجہ بندی بھی قائم کرتی تھی۔ 'قومی تصور کے بغیر اُردو ادب' کی خیالی اور ان نیچرل دنیا، نئی مادّی اور حقیقی دنیا کے مقابلے میں فروتر تھی۔ دو دنیاؤں کی درجہ بندی، ایک کے انتخاب اور دوسری کے ردّ کو آسان اور معقول بنا دیتی تھی۔ لہٰذا 'نیا شاعر' اس مادّی حقیقت سے آدمی کی جاں نثارانہ وابستگی پر زور دے رہا تھا، جس کا مادّی ہونا اشکالیہ (problematic) تھا۔ یہ حقیقت مادّی ہونے کے دعوے کے باوجود حسّیات سے از خود گرفت میں نہیں آتی تھی؛ اس کا تخیل قائم کرنا پڑتا تھا۔ اقبال نے مولانا حسین احمد کے مضمون ''اسلام اور نیشنل ازم'' (مطبوعہ احسان ۹ مارچ ۱۹۳۸ء) پر ردِّ عمل ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ''اپنی جنم بھومی سے محبت فطری جبلّت ہے اور اس کی پرورش کے لیے اس پر زور دینے کی ضرورت نہیں[۱۶]''۔ لیکن جب اس پر زور دیا جانے لگے اور گھر کی مشتِ خاک کی محبت کو قوم پرستی میں گوندھنے پر اصرار کیا جانے لگے تو اس کا مطلب گیا تری چکرورتی کے مطابق: ''انتہائی نجی چیز کو عوامی[۱۷]'' بنانے کا عمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے مغربی انسان کے دماغ میں ایک نیا گومڑ نمودار ہوا، جس نے قوم پرستی کا تخیل قائم کیا۔ وہیں سے نوآبادیاتی اثرات میں لپٹا ہوا ہمارے یہاں پہنچا۔ ہمارا 'نیا شاعر' اسی قومی تخیل کے تحت 'صحیح آدمی' کے خدوخال اُبھارتا ہے۔

جس پہ اطلاق آدمی ہو صحیح | جس کو حیواں پہ دے سکیں ترجیح
قوم سے جان تک عزیز نہ ہو | قوم سے بڑھ کے کوئی چیز نہ ہو[18]

حالی کی نظم میں یہاں تک 'صحیح آدمی' کا تصور تو واضح ہو جاتا ہے، مگر قوم کا نہیں۔ روایتی طور پر لفظ قوم، باپ سے شناخت کیے جانے والے خاندان کے معنوں میں رائج تھا جو وسیع ہو کر پہلے قبیلے اور بعد میں اس عصبیت میں بدل جاتا تھا جس پر ابن خلدون نے قوم اور سلطنت کے تصور کی بنیاد رکھی تھی، مگر یہاں حالی ایک نئی 'تخیلی اکائی' کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ قوم کا ابتدائی تصور حالی نظم ''پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ'' میں متعارف کرواتے ہیں:

قوم کی تعریف نہیں جانتے | اپنی حقیقت نہیں پہچانتے
کر نہیں سکتے وہ حقائق میں غور | کہتے ہیں جڑ اور ہے ٹہنی ہے اور
جانتے دریا کو ہیں اک شے جدا | قطروں سے کہتے ہیں کہ وہ ہے جدا
پر یہ عزیزوں کو نہیں سوجھتا | ہے انھیں قطروں سے وہ دریا بنا[19]

وطن کی مشت خاک کے بدلے بہشت بریں قبول نہ کرنے والے، قوم کی تعریف کیوں نہیں جانتے؟ وجہ یہ نہیں کہ نظم کے تخیلی مخاطب غبی یا خود غرض ہیں، بلکہ یہ کہ حالی ان کے سامنے ایک نئی چیز کا تخیل پیش کر رہے تھے۔ اس کے لیے حالی مانوس تمثالیں استعمال کر رہے ہیں۔ نظم کے معلمانہ اسلوب کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ ابتدا تا آخر بیّن ہے۔ بلاشبہ اچھی شاعری کے لیے یہ اسلوب ہرگز روا نہیں، مگر قومی شاعری کی ابتدائی مثالوں کے لیے اس سے بہتر اسلوب کی توقع ہی غیر مناسب ہے۔ اس کے باوجود یہ نظم غیر معمولی داخلی وحدت رکھتی ہے۔ نظم کی تمثالیں، نظم کے خیالات اور ان کے ارتقا سے گہری مناسبت رکھتی ہیں۔ ابتدا میں حالی وطن کی جبلی محبت کے لیے نباتاتی تمثال استعمال کرتے ہیں اور نظم کے آخر میں 'قوم کی انسانی محبت' کا تصور اجاگر کرنے کے لیے اس تمثال کی جگہ دریا کی متحرک تمثال لاتے ہیں۔

ہمارا 'نیا شاعر' اپنے تخیلی مخاطبین کو یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ ان کی حقیقت 'قوم' سے ہے۔ لہٰذا قوم کو سمجھنے کا مطلب خود ہی کو سمجھنا ہے۔ چوں کہ 'نئے شاعر' کے نزدیک قوم ایک مادّی حقیقت ہے، اس لیے وہ اسے واضح کرنے کے لیے ٹھوس اور مادّی تمثالوں ہی پر انحصار کرتا ہے۔ وہ اپنے مخاطبین کی یہ دلیل قبول نہیں کرتا کہ ٹہنی اور جڑ کا تعلق دو مختلف منطقوں سے ہے۔ جڑ، داخلی، نجی، محدود اور پھر اتنی ہی مضبوط ہے، جب کہ ٹہنی خارجی، پھیلی ہوئی اور اسی قدر کم زور ہے۔ ٹہنی، جڑ کا

'عوامی منطقہ' (public sphere) ہے۔ اگر حالی اسی تمثال کو برقرار رکھتے تو گویا تسلیم کرتے کہ عوامی منطقے سے رسم وراہ فرد کی نجی زندگی کے احترام و استحکام کی شرط کی بنیاد پر ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ وطن کی فطری محبت ہی کا دائرہ پھیلا کر قوم کے عشق کا تصور پیش کرتے۔ مگر یہ تفریقی رشتوں کی روشنی میں چیزوں کو سمجھنے کی معاصر روش کے خلاف اقدام ہوتا۔ حالی معاصر حاوی روشوں کے خلاف جانا مناسب نہیں سمجھتے تھے (چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی)۔ چناں چہ وہ نباتاتی اور دریائی تمثالوں کے فرق سے قوم کا تصور واضح کرتے ہیں۔ اس بات پر بار دگر زور دینے کی ضرورت نہیں کہ نباتاتی تمثال، حالی کے لیے حیوانی زندگی کی علامت ہے۔ اسی نسبت سے دریا انسانی زندگی کی۔

فرد کو قطرہ اور قوم کو دریا فرض کرنا محض ایک شعری تمثال نہیں۔ یہ فقط ایک مجرد خیال کو مجسم بنا کر، ایک نیم واضح بات کو حسّی اور مانوس پیرائے میں پیش کرنے تک محدود نہیں۔ یہ تمثال اُردو شاعری میں ایک داخلی معنیاتی سطح کی مکمل جست کی نمائندہ ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ نمائندگی کی سطح پر بھی یہ تمثال مکمل ہے۔ دیکھیے: قطرے اور دریا کی تمثال اُردو شاعری کے لیے نئی نہیں ہے، مگر اسے نئے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ نامانوس اور نئے تخیل کو مانوس اور پرانے فارم میں اس طور استعمال کرنا کہ دونوں میں تفریقی رشتہ قائم ہو، یہ حالی کی قومی شاعری کی ممتاز خصوصیت ہے۔ حالی کے اُستاد اور ممدوح مرزا غالب یہی تمثال استعمال کر چکے ہیں:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو منظور تنک ظرفیِ منصور نہیں

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

یہاں قطرہ اور دریا یعنی جز اور کُل، وحدت الوجودی تصوف کی مرکزی علامتیں ہیں۔ وجودی تصوف میں کُل یا دریا اس ہستیِ مطلق کی علامت ہے جو ہر جگہ، ہر وقت موجود ہے۔ قطرے کا دریا یا جز کا کُل سے الگ ہونا، التباس ہے۔ دونوں دراصل ایک ہیں، اور ''ایک'' ہونے کا انکشاف دیدۂ بینا ہی کر سکتا ہے۔ (گویا اُردو شاعری کی حکمت اور دانائی مابعد الطبیعیاتی حقیقت کے کشف سے عبارت ہے) حالی بھی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ قطرے اور دریا کا الگ ہونا، التباس ہے۔ اس التباس کا پردہ بھی ''دیدۂ بینا'' ہی چاک کر سکتا ہے، مگر اس فرق کے ساتھ کہ پہلے دیدۂ بینا ذاتی، نجی تھا، اب عوامی ہے۔ 'نیا شاعر' اسی دیدۂ بینا یا نئے تخیل کا ترجمان ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا 'نئے شاعر' کا دیدۂ بینا اس وجدان کی کارکردگی کا کوئی نیا اسلوب ہے جو فطری طور پر اسے عطا ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے وہ شاعر ہوتا ہے یا کوئی دوسری بات ہے؟ اوّل تو نئے شاعر' کے تخلیقی عمل کی وضاحت کے لیے وجدان کا لفظ ہی غیر موزوں ہے۔ وجدان سے ایک

نوع کا مابعد الطبیعیاتی مفہوم وابستہ ہے جو اسے 'مادی، عوامی، سماجی' دنیا سے ماورا یا کم از کم اس دنیا کے حسی اثرات سے آزاد قرار دیتا ہے۔ جب کہ 'نئے شاعر' کی کل کائنات یہی 'مادی، عوامی، سماجی' دنیا ہے۔ لہٰذا اب شاعر کا دیدۂ بینا بھی 'مادی، عوامی اور سماجی' ہے۔ اس کا شاعر ہونا، اسی دنیا اور اس کے معاملات و مسائل سے وابستہ ہونے میں ہے۔ چناں چہ ایک نوع کے مابعد الطبیعیاتی منطقے سے منسلک ہونے میں شاعر کو جو داخلی آزادی حاصل تھی، نیا شاعر اس سے محروم ہے۔ اس کے تخیل کی کائنات عوامی منطقے سے تعمیر ہوتی ہے۔ اس منطقے سے باہر جھانکنا اس کے لیے ممکن ہو سکتا ہے مگر باہر بھی اسی عوامی منطقے کے مفصلات ہیں۔ خود ''باہر'' کا تصور سماجی ہو گیا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا صرف ایک امرِ واقعہ کا اظہار کرنا ہے کہ حالی کا پیش کردہ تصورِ قوم، ان کے عہد کی حاوی سماجی قوتوں کا تشکیل کردہ ہے۔ حالی اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اس کے ساتھ ہی 'نیا شاعر' اپنا نیا منصب دریافت کرتا ہے: قوم کی راہ نمائی، مگر اس راہ کا پہلا سنگِ میل قوم کا تصور واضح کرنا اور باور کرانا ہے۔ اقبال تک پہنچتے پہنچتے 'نیا شاعر' اس سفر کا دائرہ مکمل کر لیتا ہے، جس کا آغاز حالی سے ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ اقبال فرد اور قوم کے رشتے کا تصور ٹھیک اسی تمثال میں پیش کرتے ہیں جو حالی نے برتی ہے:

فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

ممکن ہے کوئی اس فرق کی نشان دہی کرے کہ اقبال یہاں قوم نہیں ملت کی بات کر رہے ہیں۔ حالی کی شعری لغت میں ملت کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، کہیں قوم اور کہیں ایک مذہبی شناخت کے حامل سماج کے مفہوم میں۔ نظم 'پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ' ہی میں کہتے ہیں:

قوم میں جو دیکھیے چھوٹا بڑا چنتا ہے ڈیڑھ اینٹ کی مسجد جدا
سوجھتی ملت کی نہیں کوئی بات یہ جو کہے دن تو وہ کہتا ہے رات[۲۰]

☆☆☆

سیاسی سیاق میں قوم کا تصور کافی پیچیدہ اور الجھا ہوا ہے۔ اپنی سادہ صورت میں یہ کسی گروہِ انسانی کی اجتماعی شناخت ہے، مگر اس شناخت کی بنیاد کیا ہے اور اس کے تشکیلی عناصر کیا ہیں، یہ سوالات اسے پیچیدہ بنا دیتے ہیں۔ قوم کی بنیاد عام طور پر نسل، جغرافیہ، زبان اور مذہب تصور کیے گئے ہیں۔ یہ تمام انسانی گروہوں میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ اُس وقت بھی موجود تھے جب قوم اور قوم پرستی کے نظریات اور تحریکیں سامنے نہیں آئی تھیں۔ لہٰذا یہ واضح ہے کہ یہ از خود قوم کی تشکیل نہیں کرتے۔ قوم کی تشکیل میں انھیں، دست یاب مواد کے طور پر، بروئے کار لایا جاتا ہے۔ سو اس بات میں کوئی

مبالغہ نہیں کہ قوم کا تصور ایک تشکیل، ایک تخیل اور ایک 'کنسٹرکٹ' ہے، کوئی عنصر فطری طور پر اس کی تہ میں موجود نہیں ہوتا۔

قوم کے ہر تصور میں، فرق اور دُوئی لازماً موجود ہوتے ہیں، خواہ اس کی بنیاد مذہب، زمین، زبان یا نسل کچھ بھی فرض کی جائے۔ ہر قوم کا کوئی نہ کوئی 'غیر' ہوتا ہے۔ قوم ایک تصور کے طور پر اس 'غیر' کے مقابل اپنی بنیادیں واضح کرتی ہے اور ایک حقیقت کے طور پر اپنے 'غیر' کے مقابل اپنے بلند اور عظیم آدرش وضع کرتی ہے۔ فرد اپنے لغوی اور استعاراتی مفاہیم کے ساتھ، قوم کا غیر ہے۔ فرد کی ایک الگ شخصی وجود کے طور پر اثبات کی کوئی بھی کوشش، اس ''تخیلی وجود'' کے لیے خطرے سے کم نہیں ہوتی، جسے قوم کہا جاتا ہے۔ لہٰذا غور کریں تو قوم کا تصور وضع اور واضح کرنے کے لیے قطرے اور دریا کی تمثیل سے بہتر کوئی تمثیل نہیں ہو سکتی۔ یہ تمثیل فرق کا شدید احساس پیدا کر کے اسے مٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ قطرے اور دریا میں فرق کس قدر زیادہ ہے، یہ ظاہر ہے۔ تاہم اس فرق کو مٹانے کی کوشش بھی توجہ طلب ہے۔ کلاسیکی شاعری میں قطرے اور دریا کے فرق و فاصلے کے مٹانے کی صورت یہ تھی کہ قطرہ، اپنے اندر ہی دریا کا مشاہدہ کر لیتا تھا، مگر 'نیا شاعر' ایک ایسے دریا (قوم) کا تخیل ابھارتا ہے، جس میں قطرہ (فرد) خود کو فنا کر دے۔ اپنے وجود کو اس کی امانت تصور کرے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب دریا سے مقدس ہونے کی کوئی متھ وابستہ ہو۔ یہاں قوم پرستی کا نظریہ مذہب اور اساطیر سے کافی کچھ مستعار لیتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ جن عناصر کو قوم کے تشکیلی اجزا تصور کیا جاتا ہے، وہ بھی ایک دوسرے کے 'غیر' بن سکتے ہیں۔ تاہم خاطر جمع رہے کہ مذہب، زبان، زمین، نسل میں ایک دوسرے کا 'غیر' بننے کا میلان نہیں ہوتا۔ جب ان میں سے کسی ایک یا زیادہ عناصر کو قوم کی اساس بنایا جاتا ہے تو ان سب میں ایک قسم کی درجہ بندی وجود میں آ جاتی ہے۔ یعنی یہ سب ایک درجہ بند نظام میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ایک یا دو عناصر بے حد روشن اور واضح اور دوسرے نیم واضح، مدھم ہو جاتے ہیں۔ روشنی اور تاریکی کا یہ تقابل، جو اوّل اوّل محض ادراک یا تخیل کی سطح پر ہوتا ہے، جلد ہی علامتی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مذہب، نسل، زمین یا نسل محض ایک سادہ تصور نہیں رہ جاتے، وہ جب کسی قوم کی بنیاد بنتے ہیں تو کئی باتوں، آدرشوں کی نمائندگی کرنے لگتے ہیں اور اس راہ میں خود سے مختلف عناصر کو راستے کا سنگ گراں کے طور پر دیکھنے لگتے ہیں۔ لہٰذا ہر قوم کا فقط ایک 'غیر' ہی نہیں ہوتا، وہ اُس سے نبرد آزما بھی ہوتی ہے۔ قومیت پرستی کی کوئی تحریک ایسی نہیں، جس میں خود سے مختلف قوموں سے نظریاتی یا حقیقی جنگ نہ کی گئی ہو۔

حالی کی قومی نظموں میں 'غیر' کا تصور ابتدا ہی سے موجود ہے، تاہم یہ ایک نہیں۔ دراصل حالی کی قومی نظمیں، اُن کے تصوراتِ قوم کے 'ارتقا' کی علامت بھی ہیں، اس لیے ان کے قومی تصور میں تبدیلی کے ساتھ ہی 'غیر' کا تصور بھی بدل جاتا ہے۔ حالی کی قومی نظموں کو ہم قوم اور قومیت پرستی کے عمومی کلامیے (general discourse) کے طور بھی پڑھ سکتے ہیں۔ قومیت پرستی کا کلامیہ، اجتماعی قومی شناخت کے لیے 'مرکز' کی دریافت سے عبارت ہوتا ہے۔ اس کلامیے کا سب سے دل چسپ پہلو یہ ہے کہ وہ جسے 'مرکز' قرار دیتا ہے، وہ معروضی نہیں، تخیلی ہوتا ہے؛ ایک تشکیل ہوتا ہے۔

'حبِ وطن' میں 'غیر' کا ایک واضح اور ایک مبہم تصور بیک وقت ہے۔ ابتدا میں حالی کے یہاں تفرقہ، ایک واضح 'غیر' ہے جسے وہ ایک قوم کے لیے سمِ قاتل کے طور پر دیکھتے ہیں۔ گویا یہاں ہندوستانی قوم کا مرکز ہندوستان کی سرزمین ہے۔ یہ سرزمین، ہندوستانی قوم کا مرکزی تنظیمی اصول ہے۔ مسلمان، ہندو، بودھ، جینی (عیسائی، پارسی، سکھ) اور ان کے ذیلی فرقے، قطرے ہیں، جو 'وطنیت کے دریا' کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ ایک دوسرے کا 'غیر' نہیں، ان کا اگر کوئی 'غیر' اور مدمقابل ہے، جو انھیں ایک ہونے سے روکتا ہے تو وہ ''تفرقہ'' ہے۔ اپنی نظم ''پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ'' میں وہ پھوٹ اور تفرقے کو باہمی اختلافات کے معنی میں استعمال کرتے ہیں:

تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر — نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر
ہو مسلمان اس میں یا ہندو — بودھ مذہب ہو یا کہ ہو برہمو
جعفری ہووے یا کہ ہو حنفی — جین مت ہووے یا ہو ویشنوی
سب کو میٹھی نگاہ سے دیکھو — سمجھو آنکھ کی پتلیاں سب کو[۲۱]

حالی جب زمین کو قوم کی اساس تسلیم کر لیتے ہیں تو، قوم کے پیچیدہ تصور کا ایک آسان حل دریافت نہیں کرتے (جیسا کہ بہ ظاہر محسوس ہوتا ہے) اس کی پیچیدگی کی طرف بڑھنے لگتے ہیں۔ جب وہ زمین کو قوم کا مرکزی تنظیمی اصول سمجھتے ہیں تو یہ ایک سادہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اس زمین پر رہنے والے تمام لوگ ایک قوم ہیں۔ حالی کی قومی شعری فکر میں یہ ایک بے حد اہم لمحہ ہے۔ یہیں ان کا تاریخی شعور بیدار ہوتا ہے۔ اس شعور کی بیداری کا محرک انیسویں صدی کے اواخر کی ''روحِ عصر'' ہے، جسے حالی نے مقدور بھر جذب کیا تھا۔ یہ روحِ عصر ''تاریخیت'' ہے؛ یہ کہ ہر شے تاریخ کی پیداوار ہے، تاریخ ایک چاک ہے جس پر اشیا و مظاہر ڈھلتے اور وہی صورتیں اختیار کرتے ہیں جو تاریخی قوتیں 'چاہتی' ہیں۔ سرسید کی کتابیں آثار الصنادید، آئینِ اکبری (تدوین)، تاریخ سرکشی بجنور، خطبات احمدیہ، شبلی کی المامون، الفاروق، سوانح مولانا روم،

ذکاء اللہ کی تاریخ ہندوستان، شرر کی تاریخی ناول نگاری اور خود حالی کی حیاتِ سعدی، یادگارِ غالب، حیاتِ جاوید "تاریخیت" میں عقیدہ رکھنے کی عملی مثالیں ہیں۔ دوسری طرف انیسویں صدی کی مغربی فکر بھی تاریخ کو ہر شے کا مرکزی تنظیمی اصول گردانتی تھی۔ حیاتیات (ڈارون کا نظریۂ ارتقا)، لسانیات یا فلالوجی (ولیم جونز، میکس مولر، فرانز بوپ) میں تاریخی مطالعات ہی کیے جاتے تھے۔ برصغیر کے نوآبادیاتی آقا بھی اپنے تمام نوآبادیاتی کلامیوں کی تشکیل میں تاریخ کو مرکز میں رکھتے تھے۔

ہمیں حالی کے تصورِ قوم کی روح تک رسائی کے لیے، یہاں اس عہد کی یورپی لسانیات کے ایک عام اصول کو متوازی طور پر رکھنا ضروری محسوس ہوتا ہے۔ اس اصول کا قوم پرستی کے کلامیے سے کس قدر گہرا تعلق ہے، یہ آگے چل کر از خود واضح ہو جائے گا۔

انیسویں اور بیسویں صدی کے اوائل کی یورپی لسانیات اشتقاق (etymology) سے گہری دل چسپی رکھتی تھی۔ ۱۸۵۹ء میں ہینسلائی ویجووڈ نے انگریزی اشتقاقات پر اپنے لغت کی پہلی جلد شائع کی۔ اس کے مقدمے میں وہ لکھتا ہے کہ فنِ اشتقاق سے ان کو بھی دل چسپی ہوتی ہے جو زبان کے مطالعے کے ماہر نہیں ہوتے۔ اشتقاق دراصل یہ جاننا ہے کہ کسی لفظ کا ماخذ کیا ہے، ہماری اپنی یا اس سے متعلق زبانوں میں اس کے ہم جنس الفاظ کی کیا شکلیں ہیں۔[۲۲] تمام اشتقاقی مطالعات دو تیقنات پر استوار ہوتے ہیں۔ قدیم ہی اصل ہے اور موجود، قدیم سے ماخوذ ہے۔ یعنی یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ ہر لفظ کی ایک قدیم اصل موجود ہے۔ لفظ کے موجودہ معانی خواہ جس قدر اپنی اصل سے مختلف نظر آئیں، وہ اپنی قدیم اصل سے آزاد نہیں ہو سکتے، ان کا ہونا اور موجودہ صورت میں ہونا، قدیم کا مرہونِ منت ہے۔ لہٰذا لفظ کے موجودہ معانی کو سمجھنے کے لیے قدیم اصل سے رجوع لازم ہے۔

گزشتہ سطور میں حالی کے تاریخی شعور کی جس بیداری کا ذکر ہوا ہے، اس کی کارکردگی لفظ کے اشتقاقی مطالعات میں مضمر تیقنات سے غیر معمولی مطابقت رکھتی ہے۔ کیا ہم اسے اتفاق قرار دے سکتے ہیں کہ حالی نے ہندوستانیوں کے لیے ایک قوم کا تخیل پیش کرنے سے پہلے، ان کی شناخت الگ الگ مذہبی اور مسلکی گروہوں کے طور پر کی ہے؟ حالی کی قومی شعری فکر میں جس اہم ترین لمحے کا ذکر گزشتہ سطور میں ہوا ہے، وہ اس الجھن سے عبارت ہے کہ جدا مذہبی شناخت رکھنے والوں کو کیا زمین "ایکا" دے سکتی ہے؟ یہ بات محض ایک سیاسی سوال سے زیادہ ایک ثقافتی الجھن اس لیے تھی کہ زمین کو قوم کی اساس قرار دینے کا لازمی نتیجہ قوم کے تشکیلی عناصر میں مذہب کو زمین کے بعد درجہ دینا تھا۔ اس بحث میں پڑے بغیر کہ مذہب کا انسانی زندگی میں کردار، اس کے زمینی رشتوں کے مقابلے

میں کم یا زیادہ ہوتا ہے، یہ امر بدیہی تھا کہ مذہبی شناخت واضح اور بیّن تھی، زمین کی شناخت ایک یا تخیل تھی۔ کیا ایک واضح شناخت کو ایک نئی تخیلی شناخت کے تابع رکھا جا سکتا تھا؟ یہیں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ حالی نے ہندوستانیوں میں جس تفرقے کا ذکر کیا ہے، وہ مذہبی کیوں؟ لسانی نسلی کیوں نہیں؟ کیا حالی نے یہ تسلیم کیا کہ ہندوستانیوں کی سب سے بڑی شناخت، مذہبی ہے؟ اس سوال کا جواب ہم نفی میں نہیں دے سکتے۔ ہندوستانیوں کی مذہبی شناخت پر اصرار ایک استعماری کلامیہ تھا۔ حالی نے اسے قبول کیا۔ گزشتہ صفحات میں مقدمے سے حالی کا ایک اقتباس نقل ہوا ہے، جس میں وہ یورپ اور ہندوستان/مشرق کا فرق یہ بیان کرتے ہیں کہ ''وہ'' قومی اور ''ہم'' مذہبی ہیں۔ یہ ٹھیک وہی تفریق پسند فکر ہے، جس کی نشان دہی انھی صفحات میں کی گئی ہے۔ بہ ہر کیف حالی قومی اور مذہبی شناخت کو ایک دوسرے کے مدمقابل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ قومی، مذہبی کے مقابلے میں ''سیکولر'' ہے۔ لہٰذا حالی مذہبی شناختوں کو ایک ''سیکولر قومی'' شناخت میں ضم کرنے کی سعی کرتے ہیں، مگر جلد ہی انھیں اپنی سعی میں الجھنوں کا احساس ہونے لگتا ہے۔

اس الجھن سے نکلنے کی کوشش میں وہ روحِ عصر یعنی تاریخیت سے استمداد کرتے ہیں، اور ٹھیک وہی طریقِ کار استعمال کرتے ہیں، جو اس عہد میں فلالوجی میں ایک ''اصل'' کی تلاش میں بروئے کار لایا جا رہا تھا۔ ہر لفظ کی طرح، ہر قوم کی بھی ایک ''اصل'' ہے، جو قدیم ہے اور قدیم ہی اصل ہے۔ لفظ کے موجودہ معانی میں جتنی گڑبڑ، عدمِ تعین اور تنوّع ہے، اس کا باعث یہ ہے کہ وہ لفظ اپنی قدیم ''اصل'' سے دور ہے۔ لہٰذا حالی کے لیے یہ سمجھنا 'فطری' تھا کہ ان کی الجھن کا حل بھی قدیم ''اصل'' تک رسائی میں ہے۔ اس رسائی کو ممکن تو تاریخیت نے بنایا، مگر اسے سہل اس عہد کی ایک خاص صورتِ حال نے بنایا۔ یہ صورتِ حال بھی لسانی تھی، ہندی اُردو تنازع۔

'حبِ وطن' اور 'پھوٹ اور ایکے کا مناظرہ' لکھنے کے بعد حالی ۱۸۸۸ء میں 'ترکیب بند موسوم بہ شکوۂ ہند' لکھتے ہیں۔ یہ نظم بہ ظاہر ہندوستانی مسلمان کے سرزمینِ ہند کے نام ایک تخیلی خطاب پر مشتمل ہے، نظم کا متکلم ہندوستانی مسلمان ہے، جو ہند کی سرزمین سے شکوہ کناں ہے، مگر اصل میں یہ قومی شناخت کی اس الجھن سے نکلنے کی ''تاریخی/لسانی'' کوشش ہے، جو ہمارے 'نئے شاعر' کو قوم کا 'سیکولر' زمین اساس تصور قبول کرنے کی وجہ سے درپیش ہوئی تھی۔ اس نظم میں تخیلی متکلم اور تخیلی مخاطب دراصل قوم کے مذہبی تصور اور زمینی/وطنی تصور کے نمائندے ہیں۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ اس نظم میں حالی نے مکالمے اور مناظرے کی وہ تیکنیک استعمال نہیں کی، جو اس سلسلے کی پہلی نظموں میں ملتی ہے۔ اس نظم میں مکالمہ نہیں، خطاب ہے، مذہبی تصورِ قومیت کا حامل تخیلی کردار محوِ تکلم ہے اور

مخاطب خاموش ہے۔ دوسرے لفظوں میں قوم کے زمینی تصور کا نمائندہ خاموش ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس نظم کے یہ اشعار دیکھیے:

جو نشاں اقبال مندی کے ہیں وہ سب ہم میں تھے
حب دینی ہم میں تھی قومی مودّت ہم میں تھی
تُو نے دیکھا تھا کبھی اسلامیوں کا حال یہ
کیا عرب سے لے کے نکلے تھے یہی اسلام ہم
وہ مسلمانوں کی ہر بازی میں سبقت کیا ہوئی
وہ حجازی غیرت اور کلّی محبت کیا ہوئی
جب تک اے ہندوستاں ہندی نہ کہلاتے تھے ہم
کچھ ادائیں آپ میں سب سے جدا پاتے تھے ہم
تھے نہ کرگس اور زغن کی طرح ہم مردار خور
تھا وہی قُوت اپنا جو خود مار کر لاتے تھے ہم
حال اپنا سخت عبرت ناک تُو نے کر دیا
آگ تھے اے ہند ہم کو خاک تُو نے کر دیا
تیرے سائے سے رہے اے ہند جب تک دُور ہم
اپنی یک رنگی رہی ضرب المثل بین الامم
ملّتِ بیضا نے قوموں کی مٹا دی تھی تمیز
تھے بلالؓ و جعفرؓ و سلماںؓ برابر محترم
کر دیے تُو نے تمام اسلام کے ارکان سست
ہو گئے بُودے ہمارے عہد اور پیماں سست
تھی ہماری دولت اے ہندوستاں فضل و ہنر
آ گیا تیری بدولت اپنی دولت کو زوال
ہم کو ہر جوہر سے یوں بالکل معرّا کر دیا
تُو نے اے آب و ہوائے ہند یہ کیا کر دیا[۲۳]

غور کیجیے: ان اشعار میں دو ہی باتیں واضح ہیں۔ ہماری ایک 'اصل' تھی، ایک اصلی جوہر تھا۔ آب و ہوائے ہند نے ہمیں ان سے دور کر دیا۔ ہم تب تک اپنی اصل یعنی عرب سے جڑے رہے جب تک ہم ہندی نہ کہلاتے تھے۔ ہند کے سائے سے جب تک دور رہے، ہماری یک رنگی (اور ایک اصل) اقوامِ عالم میں ضرب المثل تھی۔ ہند نے ہمیں آگ سے خاک کر دیا۔ گویا حالی کے نئے قومی تصور میں اب سرزمینِ ہند 'غیر' ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس 'غیر' کا وہ کردار نہیں، جو 'تفرقے' کا تھا۔

یہ نظم نہ صرف حالی کی قومی شاعری میں بلکہ اُردو کی قومی شاعری میں بھی ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے مرکزی خیال کی تعمیر ''ہم'' اور ''وہ'' کی تفریق کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ ہر چند یہ تفریق اس نوع کی نہیں ہے جو ہمیں استعماری بیانیوں میں ملتی ہے اور جس کے ذریعے ''ہم'' کو ''وہ'' پر مستقل اجارہ حاصل ہوتا ہے۔ بایں ہمہ حالی کے یہاں ''ہم'' اور ''وہ'' میں ایک ایسا امتیاز ضرور ابھارا گیا ہے جو دونوں میں اشتراک و امتزاج کو محال بناتا محسوس ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کی قومی اُردو شاعری مذکورہ تفریق کے منطقی مضمرات کے انکشاف ہی سے عبارت ہے۔

حالی کی اس نظم میں واضح طور پر فلالوجی اور عتیقیات کی اس نو آبادیاتی آئیڈیالوجی کی کارفرمائی نظر آتی ہے، جس کے مطابق: ''کوئی متن جتنا قدیم ہو، وہ اتنا ہی خالص ہے اور جس قدر وہ

نیا ہے، اسی قدر وہ ماخوذ اور دوغلا ہے۔[۲۴]" مسلمان قوم کا قدیم متن عرب ہے اور وہی خالص ہے، ہندی مسلمان اس اصل متن ہی سے ماخوذ ہے مگر 'نیا' ہونے اور اصل سے دور ہونے کی وجہ سے وہ 'خالص' نہیں رہ گیا۔ حالی جب یہ کہتے ہیں کہ: ملّتِ بیضا نے قوموں کی منادی تھی تمیز... تو وہ قوم اور ملّت کے تصورات کے درمیان خطِ امتیاز کھینچ دیتے ہیں۔ یہاں حالی نے بہ ظاہر قوم کو اس کے مغربی مفہوم میں پیش نہیں کیا، مگر جن صحابہ کرامؓ کے ملتِ بیضا میں ضم ہونے کی مثال پیش کر رہے ہیں، ان کی قومی پہچان جغرافیائی ہے۔ حضرت بلال حبشیؓ، حضرت جعفر طیار عربیؓ اور حضرت سلمان فارسیؓ۔ ان کی قومی اور جغرافیائی شناختیں، 'ایک اصل' سے جڑنے کے بعد محو ہو گئیں۔ 'شکوۂ ہند' میں اس امر پر اصرار صاف محسوس ہوتا ہے کہ 'آب و ہوائے ہند' نے مسلمانوں کو جب ہر جوہر سے معرا کیا تو اس 'اصل' سے بھی دور کر دیا اور وہ قومی اور جغرافیائی شناخت کے اسیر ہو گئے۔ مسلمانوں کی یہ شناخت بیسویں صدی میں ملّت کے اس تصوّر میں اپنی پوری قوت سے ظاہر ہوئی جسے اقبال نے پیش کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی قومی اور ملی شاعری کی بنیادیں حالی ہی نے رکھیں۔ اقبال کے 'شکوہ' کا بیج بھی ہمیں 'شکوۂ ہند' میں دکھائی دیتا ہے۔

شکوۂ ہند کی قرأت حالی ہی کے ایک مقالے "تدبیر" (مطبوعہ تہذیب الاخلاق، ۱۸۷۹ء) کے متوازی کریں تو اس نظم سے متعلق کچھ اہم نکات مزید واضح ہوتے ہیں۔ حالی مذکورہ مقالے کے آخری حصے میں ہنری ٹامس بکل (History of Civilization in England تاریخِ تمدن کے مصنف) کے اس نظریے کی روشنی میں بحث کرتے ہیں کہ نیچرل فنومنا انسانی تمدن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ حالی، بکل کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ: "جن ملکوں میں نیچرل فنامنا یعنی قدرتی ظہور نہایت تعجب خیز اور دہشت انگیز ہوتے ہیں وہاں خواہ مخواہ وہم غالب اور عقل مغلوب ہو جاتی ہے۔[۲۵]" حالی جس تفصیل سے بکل کے خیالات زیرِ بحث لاتے ہیں، اس سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ انھیں بکل کے تمدنی نظریے میں اس سوال کا جواب ملتا ہے کہ ہندوستان میں مسلمان قوم کیوں زوال کا شکار ہوئی، حبِ دینی، قومی مودّت، حجازی غیرت اور اپنے فضل و ہنر کی دولت سے محروم کیوں ہوئی؟ سیاسی زوال اور تمدنی زوال کیا ایک چیز ہے اور اگر الگ ہیں تو دونوں میں کیا رشتہ ہے، حالی اس پر غور کیے بغیر زوال کی ذمے داری نیچرل فنومنا یعنی "آب و ہوائے ہند" پر عائد کرتے ہیں جس نے مسلمانوں کو ہر جوہر سے معرا کر دیا۔ چناں چہ کل کے ہندی مسلمان حکمران اور آج کے انگریز آقا دونوں بری الذمہ ہو گئے! ذمہ داری کا بارِ گراں ایک ایسے 'عنصر' پر ڈال دیا گیا جسے کٹہرے میں نہیں لایا جا سکتا۔ فطرت کی جبریت کا یہ تصور حالی کے لیے ایک ڈھال ثابت ہوتا ہے جسے وہ سیاسی

جبریت کی نشان دہی کے خطرناک عمل سے بچنے میں خوبی سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی خیال حالی نے اپنے قطعے ''انگلستان کی آزادی اور ہندوستان کی غلامی'' میں بھی دہرایا ہے: کہتے ہیں آزاد ہو جاتا ہے جب لیتا ہے سانس/ یاں غلام آ کر، کرامت ہے یہ انگلستان کی... قلب ماہیت میں انگلستان ہے گر کیمیا/ کم نہیں کچھ قلب ماہیت میں ہندوستان بھی... آن کر آزاد یاں آزاد رہ سکتا نہیں/ وہ رہے ہو کر غلام اس کی ہوا جن کو لگی۔

بکل سے پہلے بقراط، ارسطو، جاحظ اس نکتے پر اظہارِ خیال کر چکے تھے کہ مظاہرِ فطرت، انسانی فطرت پر اثرات مرتب کرتے ہیں اور ابنِ خلدون نے تو اسے ایک نظریے کی شکل دی کہ انتہائی گرم اور انتہائی سرد اقالیم اخلاقِ انسانی پر اور اس کے نتیجے میں انسانی تمدن پر اثر انداز ہوتی ہیں اور کامل ترین تمدن صرف بلادِ معتدلہ میں پایا جاتا ہے۔

ابنِ خلدون شام اور عراق کو اسی اقلیم [معتدلہ] میں شامل کرتا ہے اور ہم کو معلوم ہے کہ شام یہودیت اور نصرانیت کا گہوارہ تھا اور گزشتہ زمانے میں عراق میں اشوری تمدن سرسبز و شاداب ہوا... لیکن ابنِ خلدون کو ایک مشکل پیش آتی ہے اور وہ یہ کہ بلادِ عرب جو اسلام کا گہوارہ اور اس دولت مند اور لچک دار زبان کا وطن تھے جس نے دنیائے قدیم پر غلبہ حاصل کر لیا تھا، ان اقالیم معتدلہ میں شامل نہیں۔[۲]

حقیقت یہ ہے کہ تمدنی ترقی و زوال میں مظاہرِ فطرت کو فیصلہ کن عنصر قرار دینے کا مطلب ان انسانی مساعی کی نفی ہے جو مظاہرِ قدرت پر غالب آنے کے سلسلے میں کی جاتیں اور جن کی وجہ سے انسانی تمدن کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ بکل جن اچانک فطری حوادث پر واہمہ سازی کی ذمے داری عائد کرتے ہیں، وہی حوادث دراصل انسان کے سامنے نئے سوال کھڑے کرتے ہیں اور ان سوالوں کے جواب تلاش کرنے کی کوشش میں انسانی تخلیقی قوتیں بے دار ہوتی ہیں۔ تاہم تخلیقی قوت کی بے داری میں اس مجموعی تصورِ کائنات کا اہم کردار ہوتا ہے جس کا حامل کوئی انسانی معاشرہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک جیسے فطری حوادث مختلف معاشروں میں مختلف اثرات مرتب کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اگر مسلمان اپنے حجازی جوہر سے محروم ہوئے تو اس کا باعث 'آب و ہوائے ہند' نہیں، ہند کا تصورِ کائنات ہو سکتا ہے جسے ''ہم'' نے اختیار کر لیا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ''مدو جزرِ اسلام'' میں حالی ایک نئے تمدن کی تخلیق میں مظاہرِ قدرت کے فیصلہ کن کردار کی اہمیت سے انکار کرتے ہیں۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

نہ آب و ہوا ایسی تھی رُوح پرور — کہ قابل ہی پیدا ہوں خود جس سے جوہر
نہ کچھ ایسے سامان تھے واں میسر — کنول جس سے کھل جائیں دل کے سراسر

نہ سبزہ تھا صحرا میں پیدا نہ پانی　　فقط آبِ باراں پہ تھی زندگانی

اگرچہ یہاں حالی یہ باور کراتے ہیں کہ اسلامی تمدن کی بنیاد وحی پر ہے یعنی اس انسانی دنیا میں ''غیرتِ حق کے حرکت میں'' آنے پر جو بہائم سے بدتر ہوگئی تھی۔

حالی 'شکوۂ ہند' میں مسلمان قوم یا ملّت کے جس تصور کی نقش گری کرتے نظر آتے ہیں، اس میں ثقافت کے حرکی تصور کی گنجائش موجود ہی نہیں۔ وہ عرب مسلم ثقافت کی طرف تو کہیں نہ کہیں اشارہ کرتے دکھائی دیتے ہیں، جیسے مسلمان کرگس اور زغن نہیں تھے، شاہین تھے، محنت پسند، اہلِ علم و فضل کے حامل تھے، مگر ہندوستان آتے ہی اس ساری ثقافتی میراث سے بیگانہ ہوگئے۔ اس طرف دھیان جاتا ہے کہ شاید حالی 'آب و ہوائے ہند' کو مجاز مرسل کے طور پر استعمال کرتے ہوئے، اس سے مراد وہ تمام لوگ لے رہے ہیں جو ہندوستان میں آئے، غارت گری کی، یہاں حاکم ہوئے اور جنھوں نے مسلمانوں سے ان کا اقتدار چھینا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ حالی کے لیے براہِ راست انگریزوں کو مخاطب کرنا ممکن نہیں تھا، اس لیے انھوں نے 'آب و ہوائے ہند' کے پردے میں وہ سب کہنے کی کوشش کی۔ اس بات کو ایک موہوم امکان کے طور پر پیشِ نظر رکھنے میں کوئی حرج نہیں، مگر اس کے باوجود نظم کا وہ تصورِ ملّت پوری طرح برقرار و مستحکم رہتا ہے، جس میں ثقافتی حرکیت کی گنجائش نہیں۔ حرکی ثقافت ہی، ثقافتی آمیزش کو ممکن بناتی ہے۔ اس کا باعث، مولانا حالی کا ثقافتی تعصب نہیں۔ اس کا سبب ایک طرف وہ طریقِ کار ہے، جس کی مدد سے وہ ملّتِ بیضا کی 'اصل' تک رسائی کی کوشش کر رہے تھے اور دوسری طرف اپنی ملّی شناخت کو لاحق اس خوف کے سدّباب کی خواہش تھی جو انیسویں صدی کے اواخر کی سیاسی اور ثقافتی صورتِ حال نے پیدا کیا تھا۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ برِّعظیم کے تمام قومی بیانیوں میں ''اصل'' کی تلاش دکھائی دیتی ہے اور اہم بات یہ ہے کہ ہر جگہ یہ اصل 'مذہبی' ہے۔ ہندو قوم پرستی بھی اپنی اصل میں مذہبی تھی۔ بپن چندر پال نے ۱۹۱۰ء میں The Spirit of Indian Nationalism (ہندوستانی قومیت پرستی کی روح) کے نام سے انگریزی میں ایک کتاب لکھی۔ اس میں ہندوستانی قوم پرستی (جو ہندو قوم پرستی ہی ہے) کی روح اور 'اصل' سے متعلق انتہائی بنیادی باتیں پیش ہوئی ہیں۔ بنگالی ہندوؤں نے قوم پرستی کی سیاسی تحریک شروع کی تھی اور انھوں نے ہی ابتدا میں اس تحریک کی روح واضح کی۔ چندر پال 'بندے ماترم' کو قوم پرستی کی تحریک کا نقطۂ آغاز قرار دیتے ہیں اور اس امر کی تائید کرتے ہیں کہ برِّعظیم میں قوم اور قومیت پسندی کے بیانیے شعری تخیل کی پیداوار ہیں۔ ان کے نزدیک اس نظم نے قوم پرستی کی تحریک میں مذہبی روح پھونک دی، جس سے انڈین نیشنل کانگریس محروم تھی۔ وہ

کانگریس کے سیکولر کردار پر کھلے لفظوں میں تنقید کرتے ہیں۔ گویا قوم پرستی کا بیانیہ مذہبی اصل سے جڑے بغیر روح سے خالی ہوتا ہے۔ انھوں نے بندے ماترم کی جو تعبیر کی ہے، وہ قوم پرستی کی اس جہت کو سمجھنے میں سب سے زیادہ مدد دیتی ہے، جس نے برصغیر کی سیاسی اور ثقافتی تقدیر کا فیصلہ کیا۔

فلالوجی اور قومی بیانیوں میں 'اصل' تک رسائی کا عمل آرکیالوجی کی تحقیق نہیں تھا، جس میں کسی پرانی شے کو اس کی اصل صورت میں ملبے کے انبار سے نکالا جاتا ہے۔ ان میں 'اصل' ایک تشکیل تھا۔ اس کی مثال میں 'بندے ماترم' کی 'اصل' سے متعلق بپن چندر پال کی یہ توضیحات پیش کی جا سکتی ہیں:

"بندے ماترم" حقیقت میں "مادرِ وطن کو سلام" نہیں بلکہ "ماں کو سلام" ہے۔ یہ "ماں" جس کا اطلاق اُلوہیت پر ہوتا ہے، ہندومت میں ایک قدیمی لفظ اور قدیمی تصور ہے، جو خدا میں نہ صرف پدریت کا بلکہ مادریت کا بھی اثبات کرتا ہے۔ "باپ" کی اصطلاح اُلوہیت سے متعلق ہو کر، اس کی قدرت محافظت کی علامت بن جاتی ہے۔ "ماں" کا لفظ خاص طور پر اس کی قوتِ تخلیق کی علامت ہے۔ ان سب دیویوں کی یہ مشترک خصوصیت ہے، جنھیں ہندو پوجتے ہیں، مثلاً کالی، درگا، لکشمی، سرسوتی... ان سب کو ہمیشہ "ماں" کے طور پر مخاطب کیا گیا ہے۔ "بندے ماترم" میں اس "ماں" نے ان سب [دیویوں] کو ایک نئی ترکیب میں ضم کیا ہے اور قدیمی، مقدس، انتہائی محبوب اصطلاح، مادرِ وطن کے ایک نئے تصور کے لیے استعمال کی ہے۔ اس پرنام کے ذریعے ملک میں ایک نیا عقیدہ یعنی حب الوطنی کا عقیدہ وجود میں آیا ہے۔[٢٨]

اگرچہ چندر پال نے یہ واضح کرنا ضروری خیال کیا ہے کہ 'بندے ماترم' کسی کے خلاف نہیں، بلکہ یہ عالم گیر انسانیت سے متعلق ہے۔ گویا ہندو قوم پرستی کی اس اہم ترین مثال میں 'غیر' کی موجودگی سے انکار کیا ہے۔ حالاں کہ بنکم چندر چٹرجی نے اسے اپنے ناول کے سلسلے میں لکھا جو بنگال میں مسلم اقتدار کے خلاف جدوجہد سے متعلق تھا اور اس میں ایک بند بھی مسلمانوں کے خلاف تھا۔ نیز چندر پال جب اس ترانے کو عالم گیر انسانیت سے بھی متعلق قرار دیتے ہیں تو مہا وشنو اور نارائن کی مثال لاتے ہیں۔ کیا ایک مذہبی گروہ کا نمائندہ کردار (اس کا حقیقی یا اساطیری ہونا، اس کے ماننے والوں کے لیے یکساں ہوتا ہے) سب مذاہب کے لیے قابلِ قبول ہو سکتا ہے، خاص طور پر اس صورت میں جب اس کردار سے وابستہ خصوصیت، دوسرے مذاہب کے کرداروں میں بھی موجود ہو اور یہ بات عقیدے کا معاملہ ہو؟ یہاں مسئلہ مماثلت سے زیادہ، مسابقت کا پیدا ہو جانا ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ مذہبی مسابقت سے زیادہ شدید مسابقت کوئی اور نہیں۔

قومی شاعری میں 'اصل' کے مذہبی تصور کو اگر ہم خالص ہیئتی سطح پر دیکھیں، یعنی اسے ایک شعری مسئلے کے طور پر لیں، تو ایک دل چسپ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ قومی شاعری کا وہ حصہ

جس میں زمین اور جغرافیے کو قوم کی اساس سمجھا گیا ہے، وہ مناظر فطرت کی مصوری پر مبنی یا اخلاقی نوعیت کا ایک کلام موزوں ہے، مگر جس قومی شاعری میں مذہب کی قدیم اور اصلی (جنھیں ہم معنی سمجھا جاتا ہے) صورت کو ملت کی بنیاد تصور کیا گیا ہے، اس شاعری میں ایک نئی شعری حسیت نے جنم لیا ہے۔ حالی کی مسدس کے وہ حصے بہ طور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں جن میں اسلام کے ابتدائی عہد کا نقشہ دل گداز پیرائے میں کھینچا گیا ہے۔

قدیم، مقدس اصل کی جستجو، پرومیتھیس کی طرح (اپنی ملت کے) انسانوں کے لیے آگ لانے سے عبارت تھی۔ حالی نے یوں ہی نہیں کہا کہ: آگ تھے اے ہند ہم کو خاک تو نے کر دیا۔ آگ 'اصل' ہے۔ آگے اُردو شاعری میں آگ اور اس کے تلازمات کسی نہ کسی شکل میں اسی 'اصل' سے جڑے ہیں۔ یہ بھی اتفاق نہیں کہ زمانۂ حال کی ہر نوع کی تاریکی دور کرنے کے لیے اس 'اصل' کی آگ سے حرارت اور نور حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ قدیم اصل کی جستجو اجتماعی سائیکی کے ان منطقوں میں اترنے سے عبارت تھی، جہاں کتنے ہی کردار، تجربات، کیفیات مثالیوں کے طور پر مضمر تھے۔ اقبال اور راشد کے یہاں آتش و نور کے تلازمات کا سیاق 'اصل' اور کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے۔ تاہم اس شاعری کا سارا گداز، اجتماعی وجود کے بنجر پن کے شدید احساس کے مقابل پیدا ہوتا ہے۔ یعنی جس قدر اپنے خاک اور راکھ ہونے کا کرب ناک احساس ہوتا ہے، اسی قدر 'اصل' اور قدیم کی آگ دلوں میں الاؤ سا روشن کرتی ہے۔

☆☆☆

قومی شاعری میں اگر ہم 'اصل' کی تلاش کو ایک ناگزیر تاریخی ضرورت قرار دیں، تو پھر بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ اصل کی تلاش میں کیا مذہب ہی واحد منزل تھی؟ اس سوال پر بحث اُسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ تسلیم کرتے ہوں کہ تاریخ اور تاریخی ضرورتیں، انسانی ارادوں، مقاصد، عزائم سے پیدا ہوتی ہیں۔ تاریخ، انسانی مساعی اور ان کی کش مکش کا نتیجہ ہے۔ یہ تصورِ تاریخ، تاریخ میں اُلوہی مداخلت کا امکان تسلیم نہیں کرتا۔ لہٰذا اس تصور کی رُو سے، تاریخ میں جو کچھ ہوتا ہے، اس کے اسباب ان انسانی مقاصد میں تلاش کرنے چاہییں جو عمل کے بعض امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ اس زاویے سے دیکھیں تو قومی شناخت کے لیے 'اصل' دریافت کرنا ہی واحد امکان نہیں تھا، تاہم یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ یہی امکان فوری دست یاب اور سہل تھا۔ مسلمانوں اور ہندوؤں نے قومی شناخت کا بیڑا اُس وقت اٹھایا جب وہ نہ صرف محکوم تھے بلکہ نو آبادیاتی حاکموں کی 'تہذیب آموز اصلاحات' کی زد پر بھی تھے۔ سیاسی بے اختیاری اور ثقافتی عدم استحکام دونوں تھے۔ چناں چہ وہ

اپنی شناخت کے لیے آگے سے زیادہ پیچھے دیکھنے پر مجبور تھے۔ وہ مستقبل کے خوابوں اور آدرشوں سے اپنی قومی شناخت کے خدوخال واضح کرنے کے بجائے، ماضی کی آگ سے اپنے قومی تخیل کو روشن کرنے پر مجبور تھے۔ مگر کیا ماضی کا دوسرا نام مذہب تھا؟ کیا ہندوؤں اور مسلمانوں کے ماضی میں واحد محفوظ لنگر مذہب ہی تھا، جس کی طرف وہ اپنی قومی شناخت کی ڈولتی کشتی لے جا سکتے تھے؟ یہ سوال اُس وقت اور بھی اہم ہو جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان پر مسلمانوں کے اقتدار کے زمانے میں دونوں کی مذہبی شناختوں نے خود کو ایک سنگین مسئلے کے طور پر کبھی پیش نہیں کیا تھا۔

اس سوال کا جواب ہمیں اس تفریقی فکر میں ملتا ہے، جو انیسویں صدی کے نوآبادیاتی برِعظیم میں حاوی فکر تھی۔ انگریز استعمار کاروں نے یورپی اور ایشیائی تہذیبوں میں سب سے بڑی جس تفریق کا چرچا کیا تھا وہ عقل اور مذہب کی تفریق تھی۔ یورپی تہذیب کی سب سے بڑی قوت عقل اور ایشیا/ مشرق کی تہذیبی اساس مذہب ہے۔ یہاں ایڈورڈ سعید کے لفظوں میں strategic formation سے کام لیا گیا ہے، جس کے ذریعے یورپ، مشرق پر اپنی اقتداری حیثیت کو ہمہ گیریت دیتا ہے۔[٢٩] دوسرے لفظوں میں مشرق ہو یا مغرب، دونوں انسانی ثقافتی حقیقتیں ہیں۔ دونوں میں وہ سب صلاحیتیں اور سرگرمیاں، درجے کے فرق کے ساتھ اور تاریخی ارتقا کے فرق کے ساتھ موجود ہیں، جن سے انسانی ثقافتیں وجود میں آتی ہیں۔ مغرب کی ثقافت میں بھی مذہب کا عمل دخل رہا ہے اور مشرق کی تاریخ بھی عقلی سرگرمیوں سے خالی نہیں ہے۔ سائنس، لسانی مطالعات اور فلسفے میں عرب مسلمانوں اور ہندوؤں کی خدمات عالمی تاریخ کا ایک اہم باب ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جس قدر مذہبی شدت پسندی یورپ میں رہی ہے، دنیا کے شاید ہی کسی خطے میں رہی ہو۔ کیتھولک اور پروٹسٹنٹ کے جھگڑوں میں خونریزی کی ناقابلِ یقین مثالیں سامنے آئیں۔

اہم بات یہ ہے کہ حالی یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ ''ہم'' اور ''وہ'' میں قومی اور مذہبی احساس کا فرق ہے اور یہ فرق شاعری میں بھی نظر آتا ہے، یا ایشیائی اور یورپی شاعری میں یہ فرق ہے کہ: ''یورپ کی شاعری درحقیقت نیچر کی ترجمانی ہے۔ اس کا میدان اسی قدر وسیع ہے جس قدر نیچر کی فضا۔[٣٠]'' جب کہ اُردو شاعری نیچر سے دور اور خیالی ہے۔ لہٰذا وہ مغرب کی عقلیت پسندی کی اس خصوصیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں جو مشرق کی مذہبیت پسندی کے مقابلے میں خود کو نمایاں کرتی ہے۔ حالی جب پرانے رنگ کو ترک کرتے ہیں تو گویا شاعری میں مشرق کی مذہب پسندی (بہ حوالہ انیس و دبیر) کو ترک کر کے قومی اور نیچرل شاعری اختیار کرتے ہیں۔ انجمن پنجاب کے تحت لکھی گئی ان کی قومی نظمیں مغرب کی ''سیکولر قوم پسندی'' سے عبارت نظمیں ہیں۔ یہ قوم پسندی بھی ایک اخلاقی جہت

رکھتی ہے، مگر جب حالی قومی شناخت کے مسئلے سے داخلی سطح پر دو چار ہوتے ہیں تو وہ جس اصل کا تخیل باندھتے ہیں، وہ بھی ایک مغربی تشکیل ہے۔ مشرق کی شناخت اور اساس مذہب ہے۔

قصہ یہ ہے کہ حالی کی قومی شاعری، قوم سے متعلق مغربی تشکیلات سے انحراف نہیں کرتی۔ حالی کا تصورِ قوم، جوں ہی ''عوامی منطقے'' سے مس ہوتا ہے اس میں یورپی تخیلات قوم برق بن کر دوڑنے لگتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی قومی شاعری میں مغرب کسی بھی رنگ میں ''غیر'' کے طور پر سامنے نہیں آتا، ان مقامات پر بھی نہیں جہاں ہندوستانی مسلمانوں کی تباہ حالی میں یورپی استعماریت کا ذکر ناگزیر ہوتا ہے۔ حالی کے لیے مغرب شائستگی، تعلیم، آزادی، ترقی سے عبارت ہے۔ یہی عناصر وہ اپنی قوم میں دیکھنا چاہتے ہیں:

ایک شائستہ قوم مغرب کی
سب سے آخر کو لے گئی بازی
کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام[۳۱]
یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام

ترقی کی راہیں سراسر کھلی ہیں
حکومت نے آزادیاں تم کو دی ہیں
کہ راجا سے پرجا تلک سب سکھی ہیں
صدائیں یہ ہر سمت سے آرہی ہیں
نہیں بند رستہ کسی کارواں کا[۳۲]
تسلط ہے ملکوں میں امن و اماں کا

مشرق کے ماضی میں مذہب کے علاوہ شناختیں موجود تھیں، سائنس، فلسفہ، فنِ تعمیر، مصوری، شاعری، خطاطی۔ ان کا ذکر ضرور ہوتا رہا، ان پر تفاخر کا اظہار بھی ہوتا رہا مگر انھیں اپنے ملی تصور میں گوندھنے کی کوشش عام طور پر نہیں ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ مذکورہ شناختیں تاریخی طور پر مذہب سے متصادم نہیں تھیں، مگر انیسویں صدی کے مسلم قوم پرستی کے تصور میں انھیں خارج رکھا گیا۔ یہی نہیں، ان میں سے بعض پر تو باقاعدہ شرمندگی محسوس کی جانے لگی۔ اس کی بڑی مثال شاعری ہے۔ حالی نے 'مدو جزر اسلام' میں ان میں سے چند ایک کا ذکر کیا ہے اور ایک شعر تو یکسر اپنے عمومی میلان سے ہٹ کر کہا ہے:

لبرٹی میں جو آج فائق ہیں سب سے
بتائیں کہ لبرل بنے ہیں وہ کب سے[۳۳]

حالی کا یہاں اشارہ ابن رشد کی طرف محسوس ہوتا ہے جنھوں نے مغربی مفکرین سے کہیں پہلے مذہب اور فلسفے میں علمیاتی امتیاز قائم کیا، تاہم دونوں کو حقیقت تک رسائی کے ذرائع قرار دیا۔ فلسفے کو حقیقت تک رسائی کا ذریعہ تسلیم کرنا، دراصل اُلوہی فکر کے ساتھ ساتھ انسانی فکر کی اصالت میں یقین پیدا کرنا تھا اور یہی لبرل ازم تھا۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہ لبرٹی، لبرل ازم اور ان سے

پیدا ہونے والے علوم اور رڈیے مسلم قوم پرستی کا حصہ نہیں بنتے۔ حالی اور ان کے بعد کے لوگ حتیٰ کہ اقبال تک استقرائی فکر میں مسلمانوں کی اوّلیت کا چرچا کرتے ہیں مگر جب مسلم قوم کی شناخت واضح کرنے کا مرحلہ آتا ہے تو لبرل ازم کو خارج رکھا جاتا ہے اور اسے ایک مغربی مظہر قرار دے دیا جاتا ہے۔ اس کی سیدھی سادی وجہ یہ ہے کہ ملّتِ اسلامیہ کی شناخت 'اصل' یعنی عرب کے چشمۂ صفا تک محدود ہوتی ہے۔ یہ ایک طرح سے اپنی شناخت کو تاریخ کے متحرک دھارے کی بجائے 'واحد، مستند، کلاسیکی متن' سے وابستہ کرنے کا عمل ہے۔ قصہ مختصر ہم حالی کے تصورِ قوم کو 'قدیم عرب' اور 'جدید مغرب' کا امتزاج قرار دے سکتے ہیں۔ قدیم عرب، دین کی اور جدید مغرب، دنیا کی علامتیں ہیں۔ حالی کا یہ شعر: جس قوم میں اور دین میں ہو علم نہ دولت/ اس قوم کی اور دین کی پانی پہ بنا ہے، اسی تصور کی ترجمانی کرتا ہے۔ تاہم ایک توجہ طلب پہلو یہ ہے کہ حالی کے قومی تخیل میں ماضی ایک پرشکوہ، عظیم، فائق یاد کے طور پر آتا ہے، ایک آگ سی ان کے دل اور شعری جمالیات میں لگا جاتا ہے، جب کہ حال ایک محدود، فوری عمل پر اکسانے والی حقیقت کے طور پر۔ دوسرے لفظوں میں وہ دین کی اصل کا جس قدر بلند اور ارفع تصور کرتے ہیں، دنیا کا اسی قدر محدود تصور کرتے ہیں۔ وہ عرب کی یاد سے جو ایک آتش و نور کی سوغات اپنی شاعری میں لاتے ہیں، اس سے وہ جدید مغرب سے عبارت دنیا کو روشن نہیں کرتے۔ عرب اور مغرب میں ایک فاصلہ، ان کی قومی شاعری اور ان کے تصورِ قوم میں برقرار رہتا ہے۔ ان کے لیے دنیا: جدید، مغرب، نوکری، تعلیم، تجارت سے عبارت ہے۔ نیز وہ سرسیّد کے زیرِ اثر مغرب یا یورپ کو جس شائستگی کی علامت قرار دیتے تھے اور اسے ہندوستانی مسلمانوں کے لیے ناگزیر ٹھہراتے تھے، وہ انھیں عرب کی آگ سے جدید دنیا کو روشن کرنے کی اجازت نہیں دیتی تھی۔ ان کا تصورِ قوم وفادار، فرماں بردار شہری تک محدود تھا۔ عرب کی یاد سے جو آگ ان کے دل میں پیدا ہوتی تھی، اس میں بغاوت، مزاحمت کی اتنی ہی صلاحیت تھی، جس کا مظاہرہ ہندو نیشنل ازم میں ہوتا تھا اور جس پر سرسیّد شدید معترض ہوتے تھے۔ اس آگ کو پابند کرنے کا نتیجہ، سیاسی طور پر مسلمانوں کے حق میں تھا نہ ان کی شاعری کے حق میں۔ حالی کی شاعری نے مسلمانوں کو اپنا تصور سیاسی وجود کے طور پر نہیں، نوکری پیشہ دنیادار کے طور پر کرنے کی ترغیب دی اور خود یہ شاعری، ایک خشک تبلیغی موزوں پیرائے میں سکڑ کر رہ گئی۔ حالی کے قومی تصور کی بھاری قیمت ان کی شاعری نے ادا کی۔

اس مقام پر یہ سوال معرضِ بحث میں لانا ضروری ہے کہ کیا حالی کی قومی شاعری میں قومی بنیادوں پر استعماری غلبے کی نو بہ نو صورتوں کے خلاف مزاحمت کی گنجائش موجود تھی؟ دیوان کے

دیباچے کے آغاز میں حالی نے جو شعر درج کیا ہے، وہ اس سوال پر بحث کا نقطۂ آغاز بن سکتا ہے:

یہ ہے بضاعت اپنی اور یہ ہے دفتر اپنا
کچھ کذب و افترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے

یہ شعر چیخ چیخ کر کہہ رہا ہے کہ کوئی مصیبت تو حالی پر ایسی آن پڑی تھی کہ انھیں اپنی بضاعت اور اپنے دفترِ شاعری کو کذب و افترا اور کذبِ حق نما کہنا پڑا۔ یہ مصیبت دو طرف سے تھی۔ حالی کے معاصرین کی طرف سے اور خود ان کے اندر کی طرف سے۔ باہر کی طرف سے تو حالی پر تابڑ توڑ حملے ہوئے اور مخالفین اعلان کرنے لگے کہ حالی کا حال میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے، دوسری طرف خود حالی کے اندر بھی کہیں گہری سطح پر کھد بد تھی، جو اکثر سرزنش کی صورت اختیار کر جاتی تھی اور حالی نے اس دو طرفہ مصیبت کے مقابلے کی خاطر ''شاعری'' کی ''اپالوجی'' تیار کی۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ یہ ''اپالوجی'' مقدمے میں ظاہر ہونے والے تصوراتِ شاعری سے کئی مقامات پر متصادم ہے، اور اس کا باعث اس کے سوا کچھ نہیں کہ مقدمے میں ظاہر ہونے والے ارشادات تو اوروں کے لیے ہیں اور دیوان کا دیباچہ خود اپنے دفاع میں ہے۔ سب سے حیرت انگیز بات یہ ہے کہ حالی یہ دفاع خود اپنے حضور بھی کرتے محسوس ہوتے ہیں۔

حالی پر باہر اور اندر سے ہونے والی تنقید کا ہدف ان کی قومی اور اصلاحی شاعری تھی۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ اس ساری تنقید کا بیج خود حالی کے تصوّرات اور ان کے تحت کی جانے والی شاعری ہی میں موجود تھا۔ وہ غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ [قومی] شاعری تخیل پر قوتِ ممیزہ کی حکمرانی کے بغیر ممکن نہیں۔ ''شاعری'' میں تخیل کے بے اعتدال ہونے کا اندیشہ برابر لاحق رہتا ہے۔ اگر شعری تخیل مبالغے اور بے اعتدالی سے بچ جائے تو قومی شاعری ممکن ہے۔ گویا رخشِ تخیل کا میلان بے مہار آزادی کی طرف ہوتا ہے اور قوتِ ممیزہ، تخیل کی لگام اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ حالی جسے قوتِ ممیزہ کہتے ہیں، وہ قوم کے تصوّرات اور مقاصد سے متعلق ''عوامی منطقہ'' ہے۔ تخیل اگر، خداداد ہے اور اس کا تعلق اندر سے ہے، ایک نجی منطقہ ہے تو قوتِ ممیزہ نہ صرف 'قومی و عوامی' ہے بلکہ یہ عقلی و منطقی بھی ہے اور اس کا اظہار فلسفے اور تاریخ میں ہوتا ہے۔ لہٰذا تخیل کی بنیاد پر سرزد ہونے والی شاعری میں آمد ہے، بے ساختگی ہے، ایک طرح کی بے ربطی ہے تو قوتِ ممیزہ کے تحت کی جانے والی شاعری میں آورد ہے، مقصدیت کی ساختگی اور جامعیت ہے۔ علاوہ ازیں جب تخیل پر قوتِ ممیزہ نگران ہوتی ہے تو شاعر کا نجی منطقہ، عوامی منطقے کے لیے جگہ خالی کرتا ہے۔ شاعر کی ذات میں رونما ہونے والا یہ عمل، سماجی سطح پر انجام دیے جانے والے اس عمل سے کچھ زیادہ مختلف نہیں جہاں ''ہم'' کی ''وہ'' پر اجارہ داری قائم ہوتی ہے اور جس میں ''وہ'' وقتی

طور پر پسپا ہوتا ہے مگر کسی نہ کسی شکل میں اور کہیں نہ کہیں ''ہم'' کے خلاف مزاحمت کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس مزاحمت کا رخ ''ہم'' ہی کے ہاتھوں متعین ہوتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں حالی کی ''اپالوجی'' میں ظاہر ہونے والے یہ خیالات دیکھیے:

فلسفی یا مورخ ہر ایک چیز پر اس کے تمام پہلو دیکھ کر ایک مستقل رائے قائم کرتا ہے اور اس لیے ضرور ہے کہ اس کا بیان جامع، مانع ہو، لیکن شاعر کا کام یہ نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے ہر ایک شے کا جو پہلو اس کے سامنے ہو اور اس سے کوئی خاص کیفیت پیدا ہو کر اس کے دل کو بے چین کرے۔ اس کو اسی طرح بیان کرے۔ پھر جب دوسرا پہلو دیکھ کر دوسری کیفیت پیدا ہو جو پہلی کیفیت کے خلاف ہو، اس کو دوسری کیفیت کے موافق بیان کرے۔[۳۴]

یہاں حالی فلسفہ، تاریخ اور شاعری میں فرق کرتے ہیں۔ یہ بات قطعی واضح ہے کہ فلسفی یا مورخ، قوتِ ممیزہ سے کام لیتے ہیں اور اسی کی وجہ سے وہ ایک مستقل رائے قائم کرتے ہیں۔ جب کہ شاعر متخیلہ کے تحت شعر تخلیق کرتا ہے، اس لیے اپنی کیفیات کے فرق پر دھیان نہیں دیتا۔ یہاں حالی ان دونوں کے اس بنیادی امتیاز پر اصرار کرتے ہیں، جسے اپنے مقدمے میں مٹانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں وہ شاعر کے نجی منطقے اور عوامی منطقے اور منطق میں جوڑ بٹھانے کی سعی پر سوالیہ نشان ثبت کرتے نظر آتے ہیں۔ الٹا ان دونوں کے بیچ ایک ایسے فاصلے کی موجودگی باور کراتے نظر آتے ہیں جس سے دونوں کی جدا شناختیں قائم ہوتی ہیں۔ شاعری کی یہ شناخت، قومی شاعری کا امکان معدوم کرتی ہے۔ قومی شاعری، قوتِ ممیزہ کے عوامی منطقے کے بغیر ممکن نہیں؛ قومی شاعری میں موضوع کا تسلسل، ایک گونہ جامعیت اور قوم کا کئی پہلوؤں سے بیان ہوتا ہے۔ اگر شاعری میں قوم کی نسبت سے کبھی ایک بات اور کبھی اس کے برعکس بات ہو تو وہ شاعری قومی نہیں ہو سکتی۔ اگر ایک شاعر، اپنے تخیل کو آزاد اور بے اعتدال ہونے دے، اپنے نجی منطقے کو اس کے تلون کے ساتھ ظاہر ہونے کی اجازت دے دے اور اس کے نتیجے میں غیر معمولی تاثر آفریں اشعار تخلیق کرنے میں بھی کامیاب ہو جائے، وہ اہم شاعر ہو سکتا ہے، قومی شاعر نہیں۔ اگر ہم حالی کے اس موقف کو تسلیم کر لیں تو حالی کا قومی شاعری کا سارا سرمایہ معرضِ سوال میں آ جاتا ہے۔

شاعری اور فلسفے کا فرق ارسطو سے چلا آ رہا ہے۔ ارسطو نے شاعری کو فلسفے کے مقابلے میں ان ناممکنات سے عبارت قرار دیا تھا جن کا ممکن ہونا، خارج از امکان نہیں ہوتا۔ حالی دونوں کا فرق، ایک فلسفیانہ بحث کی روشنی میں نمایاں کرتے ہیں، مگر جلد ہی محسوس ہونے لگتا ہے کہ وہ یہ سب ان تضادات کا جواب دینے کی خاطر کر رہے ہیں جن کے بارے میں معین احسن جذبی نے لکھا ہے کہ:

''حالی کے مطالعے میں جو چیز الجھن میں ڈالتی ہے وہ انگریزی حکومت کے بارے میں ان کے متضاد خیالات ہیں۔ وہ کبھی اس کی مدح سرائی میں مشغول نظر آتے ہیں، کبھی مذمت میں[۳۵]'' حالی کو بھی اپنے ان تضادات کا علم ہے۔ چناں چہ وہ اپنی ''اپالوجی'' کی بحث بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

پس ممکن ہے کہ شاعر ایک ہی چیز کی کبھی تعریف کرے اور کبھی مذمت اور ممکن ہے کہ وہ ایک اچھی چیز کی مذمت کرے اور بری چیز کی تعریف، کیوں کہ خیر محض کے سوا ہر خیر میں شر کا پہلو اور شر محض کے سوا ہر شر میں خیر کا پہلو موجود ہے۔[۳۶]

اپنی بحث کو خالص علمی سطح پر استوار کرنے کا تاثر دینے کے بعد جلد ہی بر سرِ مطلب آتے ہیں۔

وہ [شاعر] کبھی ایک ہی گورنمنٹ کی اس کی خوبیوں کے سبب سے ستائش کرتا ہے اور کبھی اس کی ناگوار کارروائیوں کے سبب شکایت، مگر وہ کبھی ان حیثیتوں کی تصریح نہیں کرتا جن پر اس کے مختلف بیانات مبنی ہوتے ہیں۔[۳۷]

یہ الگ بات ہے کہ مطلب کی بات تک آتے ہوئے حالی، اپنی پہلی دلیل سے گریز اختیار کرتے ہیں۔ وہ یہ نہیں کہتے کہ کبھی شاعر ایک ہی گورنمنٹ کی اس کی خوبیوں کے باوجود شکایت بھی کر سکتا ہے۔ دوسری طرف حالی کے یہاں ایک عجب اشکال پیدا ہوتا ہے۔ وہ اپنے دفاع میں لکھتے ہوئے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ بہ طور شاعر یہ ان کی ذمے داری نہیں کہ وہ اپنی شاعری میں موجود تضادات کی تصریح کریں۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ حالی اپنی قومی شاعری کے دفاع میں جس مؤقف کا اظہار کرتے ہیں، وہ ان کی اس کش مکش کا اظہار بن کر رہ جاتا ہے جو شاعری اور قومی شاعری کے سلسلے میں ان کے یہاں پیدا ہو گئی تھی۔ تاہم اس کش مکش سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ حالی کے دل میں اس شاعری کا کانٹا برابر چبھن پیدا کرتا رہا جسے وہ پسپا کر کے قومی و اصلاحی شاعری کر رہے تھے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو حالی کا اپنے دفترِ شاعری کو کذبِ حق نما کہنا سمجھ میں آتا ہے اور حالی کی یہ بات بھی قابلِ فہم محسوس ہوتی ہے کہ: ''خیرِ محض کے سوا ہر خیر میں شر کا پہلو اور شرِ محض کے سوا ہر شر میں خیر کا پہلو موجود ہے۔'' حالی کی یہ دونوں باتیں اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش نظر آتی ہیں جو شاعری اور قومی شاعری کے سلسلے میں ان کے یہاں موجود تھا۔ حالی یہ باور کرانے کی سعی کرتے ہیں کہ شاعری کذب ہے، مگر ایک ایسا کذب جو حق کی طرف راہ نمائی کر سکتا ہے۔ یا ایک ایسا شر ہے جس میں خیر کا پہلو موجود ہے۔ کیا حالی یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ ان کی انگریزی گورنمنٹ کی تعریف ایک ایسا کذب ہے جس میں قوم کی راہ نمائی کی صلاحیت ہے؟ یا ان کا مدعا یہ ہے کہ استعمار کے شر میں خیر

کے پہلو موجود ہیں؟ اور یہی وہ تصور ہے جو حالی کی قومی شاعری میں مزاحمت کے امکان کی راہ بند کرتا ہے۔ اس تصور کی رو سے فقط شرِ محض کے خلاف مزاحمت کی جا سکتی ہے اور جس شر میں خیر موجود ہو، اس کے خلاف مزاحمت چہ معنی؟

حالی بلاشبہ انگریز استعمار کی چالوں کا علم رکھتے تھے، یعنی اس کے شر ہونے سے آگاہ تھے، جس کا اظہار انھوں نے مسٹر اسٹیوک کی دربارِ قیصری منعقدہ ۱۸۷۸ء کے موقع پر لکھی گئی انگریزی نظم کے ترجمے بہ عنوان ''زمزمۂ قیصری'' کے حواشی میں تفصیل سے اور اپنے بعض اشعار میں جستہ جستہ کیا ہے۔ مثلاً مذکورہ نظم کے حواشی میں لکھتے ہیں:

انگریزی مؤرخوں اور شاعروں کو جب یہ منظور ہوتا کہ لوگوں کو اپنی رحم دلی اور انسانی ہم دردی پر فریفتہ اور مسلمانوں پر غضب ناک اور برانگیختہ کریں تو وہ محمود غزنوی اور تیمور وغیرہ کی سختی اور تشدد کو خوب چھڑک چھڑک کر جلوہ گر کرتے ہیں... جس طرح نگر مچھ، مچھلیوں اور مینڈکوں کو، یا شیر اور چیتا ہرن اور نیل گائے کو نوشِ جاں کرتا ہے اسی طرح جو انسان قوی اور زبردست ہیں وہ ضعیف اور کم زور انسانوں کے شکار کرنے سے درگزر نہیں کرتے... اگر کہیں آزادی تجارت میں کوئی مزاحمت پیش آتی ہے اور بغیر جبر و تعدی کے کام نہیں چلتا تو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کی شائستہ قوم بھی سب کچھ کرنے کو موجود ہوتی ہے... لیکن انصاف شرط ہے۔ جن حکمتوں اور تدبیروں سے آج کل دنیا کی دولت گھسیٹی جاتی ہے، ان پر برخلاف اگلے زمانے کی جابرانہ لوٹ کھسوٹ کے کچھ اعتراض نہیں ہوسکتا۔[۳۸]

جب ہم حالی کے قصائد، سپاسیے اور وداعیے دیکھتے ہیں جو شاہزادہ ویلز، چارلس ایچیسن، جیمس لائل، مسٹر برور، مسٹر آرنلڈ، مسٹر ماریسن کے لیے لکھے گئے ہیں اور جن میں غیر معمولی مبالغے سے کام لیا گیا ہے، حالاں کہ مقدمے میں حالی مبالغے کو شاعری کا سب سے بڑا عیب قرار دیتے ہیں، جب ہم ''زمزمۂ قیصری'' کے حواشی میں ظاہر کیے جانے والے خیالات کے متوازی حالی کے یہ اشعار رکھتے ہیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ حالی شر کا علم رکھتے ہیں، مگر اپنی قومی شاعری میں فقط ''خیر'' کے پہلو ہی پیش کرتے ہیں:

پاؤ گے تاریخ میں ہرگز نہ تم اس کی مثال
گو منتِ قیصر سے ہے ہر قوم گراں بار
معلوم ہیں جو موروں پہ اسپین میں گزری
حالت وہی اس ملک میں پہنچی تھی ہماری
قیصر کے گھرانے پہ رہے سایۂ یزداں

سلطنت نے قوم کی جو یاں مدد فرمائی ہے[۳۹]
احساں مگر اسلام پہ اس کے ہیں گراں تر
جس وقت ازابیلا ہوئی واں صاحبِ افسر
گڑتا نہ اگر اس کا نشاں ہند میں آ کر
اور ہند کی نسلوں پہ رہے سایۂ قیصر[۴۰]

ہر چند یہ ایک فلسفیانہ سوال ہے کہ خیر و شر اپنی مطلق حیثیت کے سوا ایک دوسرے میں شامل ہو سکتے ہیں، تاہم اگر ہم اسے حالی کی قومی شاعری کے تناظر میں دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ شر میں خیر کی موجودگی ایک طرف شر کے خلاف مزاحمت سے بچنے کی کوشش ہے اور دوسری طرف اسے قابلِ قبول بنانے کی سعی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ حالی یورپ کو ایک شر کے طور پر نہیں، ایک خیر کے طور پر لیتے ہیں، جس میں شر موجود ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ شر بھی یورپ کے خیر کے مرکز میں نہیں، اس کے حاشیے میں موجود ہے؛ اس کی حقیقی شناخت نہیں، اس کی مجموعی شناخت کا ایک معمولی سا جز ہے۔ چناں چہ حالی کی قومی شاعری میں یورپ اور انگریز ایک استعمار کی حیثیت میں ظاہر ہوتے ہی نہیں، اس لیے ان کے خلاف مزاحمت کے بجائے، ان کی مرعوبیت اور مدحت کا بیانیہ حالی کی قومی شاعری کی پہچان بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں حالی اپنی قومی شاعری میں اس عوامی منطقے کو اقتداری حیثیت حاصل کرنے کا پورا موقع دیتے ہیں، جو یورپی تصورِ قوم سے عبارت ہے اور جس میں یورپ کبھی 'غیر' نہیں بنتا۔ کون نہیں جانتا کہ ہمیشہ 'غیر' ہی سے احتجاج، مزاحمت اور آزادی کی خواہش کی جاتی ہے۔

حواشی

۱۔ شیخ عبدالقادر، *The New School of Urdu Literature* (لاہور: پنجاب آبزرور پریس، ۱۸۹۸ء)، ۲۔

۲۔ کرنل ایف جے گولڈ اسمڈ، "On the Preservation of National Literature in the East" مشمولہ *The Journal of the Royal Asiatic Society of Britain and Ireland*، جلد ۱، ۳۰۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ والٹر ڈبلیو سکیٹ، *A Concise Etymological Dictionary of the English Language* (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء (۱۸۸۲ء))، ۵۹۱۔

۵۔ ایچ ڈبلیو فاؤلر، *A Dictionary of Modern English Usage* (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء)، ۳۰۸۔

۶۔ لیوس فرڈیننڈ اسمتھ (Lewis Ferdinand Smith)، باغ و بہار، (انگریزی ترجمہ) (لکھنؤ: نول کشور پریس، ۱۸۹۵ء)، ii۔

۷۔ شیخ عبدالقادر، *The New School of Urdu Literature* (متذکرہ بالا) ۲۴۔

۸۔ ایضاً، ۲۵۔

۹۔ الطاف حسین حالی، دیوانِ حالی (شعر و شاعری پر) (کان پور: زمانہ پریس، ۱۸۹۳ء)، ۵۔

۱۰۔ لوئی کزامیا (Louis Cazamian) *A History of English Literature* (ترجمہ: ڈبلیو ڈی میکلیفو) (لندن: جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۷ء)، ۱۰۳۵۔

۱۱۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظمِ حالی (دہلی: مطبع مرتضوی، ۱۸۹۰ء)، ۲۔

۱۲۔ بینڈکٹ اینڈرسن، *Imagined Communities: Reflections on the Origin of Nationalism*، (لندن و نیویارک: ورسو، ۱۹۹۱ء (۱۹۸۳ء))، ۶۔

۱۳۔ علامہ اقبال، *Stray Reflections* (مرتبہ: ڈاکٹر جاوید اقبال) (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۹۲ء (۱۹۶۱ء))، ۱۱۰۔

۱۴۔ سیموئیل ٹیلر کالرج، *Biographia Literaria* (لندن: جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۲ء) ۱۴۶۔

۱۵۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظمِ حالی (متذکرہ بالا) ۲۵۔

۱۶۔ علامہ اقبال، *Speeches and statements of Iqbal* (مرتبہ: شاملو) (لاہور: اقبال پبلی کیشنز، س ن) ۲۰۵۔

۱۷۔ گیاتری چکرورتی، "Nationaliam and Imagination" مشمولہ *Nation in Imagination* (مرتبہ: سی ونیسری، میناکشی مکھرجی، ہریش ترویدی، ٹی وجے کمار) (حیدرآباد (بھارت): اورینٹ لانگ مین،

۲۰۰۷ء)، ا۔
۱۸۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظم حالی (متذکرہ بالا) ۲۵۔
۱۹۔ ایضاً، ۹۴۔
۲۰۔ ایضاً، ۹۱۔
۲۱۔ ایضاً، ۲۶۔
۲۲۔ ہینسلائی ویجورڈ (Hensleigh Wedgword)، *A Dictionary of English Etymology*، جلد اوّل (لندن: ٹروبنر اینڈ کمپنی، ۱۸۵۹ء) a۔
۲۳۔ الطاف حسین حالی، ترکیب بند موسوم بہ شکوۂ ہند، طبع ثانی (لاہور: صحافی پریس، ۱۸۸۸ء) ۱۰ تا ۲۲۔
۲۴۔ شیلڈن پولاک، *Literary Cultures in History: Reconstruction from South Asia*، (لاس اینجلس و لندن: کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء) ۴۔
۲۵۔ الطاف حسین حالی، مقالاتِ حالی (حصۂ اول) (علی گڑھ: انجمن ترقی اُردو ہند، ۱۹۵۷ء) ۱۳۳۔
۲۶۔ مولانا عبدالسلام ندوی، ابنِ خلدون (لاہور: گلوب پبلشرز، س ن) ۹۴۔
۲۷۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظم حالی، جلد دوّم (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء) ۵۹۔
۲۸۔ بپن چندر پال، *The Spirit of Indian Nationalism* (لندن: ہند نیشنلسٹ ایجنسی، س ن) ۱۲ تا ۱۳۔
۲۹۔ ایڈورڈ سعید، *Orientalism* (دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۷۸ء) ۲۰۔
۳۰۔ الطاف حسین حالی، یادگار غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء) ۱۳۵۔
۳۱۔ الطاف حسین حالی، مجموعہ نظم حالی (متذکرہ بالا) ۲۷۔
۳۲۔ الطاف حسین حالی، مسدسِ حالی، ۲۰۔
۳۳۔ ایضاً، ۳۳۔
۳۴۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظمِ حالی، جلد اوّل (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء) ۴۵۔
۳۵۔ معین احسن جذبی، حالی کا سیاسی شعور (لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۶۳ء) ۱۲۴۔
۳۶۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظم حالی، جلد اوّل (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) (متذکرہ بالا) ۴۵۔
۳۷۔ ایضاً، ۴۶۔
۳۸۔ الطاف حسین حالی، مقالاتِ حالی (حصہ اوّل)، ۵۳ تا ۶۱۔
۳۹۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظمِ حالی، جلد دوّم (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) (متذکرہ بالا) ۲۰۰۔
۴۰۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظمِ حالی، جلد اوّل (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی) (متذکرہ بالا) ۲۷۱ تا ۲۷۲۔

معنیِ واحد اور معنیِ اضافی کی کش مکش

(نذیر احمد کے توبۃ النصوح کا مطالعہ)

He who thinks greatly must err greatly.

(Martrin Heidegger)

نذیر احمد (۱۸۳۶ء تا ۱۹۱۲ء) کے ناول جدید اُردو فکشن کی تشکیل کا قصہ ہیں۔

سیدھے خط میں رواں تاریخ کی نظر سے دیکھیں تو نذیر احمد کے ناول برصغیر کی فارسی و اُردو کی قصہ کہانی کی روایت کی اگلی کڑی دکھائی دیں گے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ خود نذیر احمد اپنے ناولوں کو فرضی قصّے کہتے ہیں۔ یہ ناول بیانیے کا ظاہری ڈھانچہ وہی رکھتے ہیں جو داستانوں کا ہوا کرتا تھا، یعنی اپنے ناولوں کے ابواب داستان کی طرز پر رکھتے ہیں، ہر باب کے شروع میں جو سرخی جماتے ہیں، وہ اس باب کی تلخیص ہوتی ہے۔ داستان کی 'جمالیات' واقعے سے زیادہ اس کے بیان میں ہوتی ہے۔ چناں چہ واقعاتی جزر و مد یا کرداروں کے انجام کا پہلے سے علم داستان کے سامع رقاری کی دل چسپی پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ نذیر احمد کے ناولوں کے کردار بھی داستانی کرداروں کی طرح اسم با مسمّیٰ ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے ناولوں کے اسلوب میں خطابت، مناظراتی مکالمے، جملوں کے بیرونی و داخلی قوافی، اشعار کا یہ کثرت اور برمحل استعمال بھی قصہ کہانی کی مقامی روایت سے ان کا رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔ مگر کیا ہم ان مماثلتوں کی بنیاد پر نذیر احمد کو اسی طرح کا روایتی قصہ گو قرار دے سکتے ہیں جس طرح میر امن، خلیل علی خاں اشک، حیدر بخش حیدری، رجب علی بیگ سرور، میر احمد علی، محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر وغیرہ ہیں؟ اگر نہیں اور ظاہر ہے کہ نہیں تو پھر ان مماثلتوں کو نذیر احمد کے ناولوں میں ہم کس طور کھپائیں کہ ان کے ہوتے ہوئے بھی نذیر احمد جدید اُردو فکشن کے بنیاد گزار کے منصب پر فائز رہیں؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ایک نظر اس صورتِ حال پر ڈالنی ہوگی جو نہ صرف ان کے ناولوں کا محرک تھی، بلکہ جو ناولوں میں سرایت کر گئی تھی اور بیانیے کے قدیم و جدید یا مشرقی و یورپی عناصر کے معانی پر کہیں حاوی ہوتی ہے اور کہیں زیر۔

۱۸۵۰ء کی دہائی میں اُردو ادب ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہوا تھا۔ اسے سادہ لفظوں

میں اور مجموعی طور پر ہم نو آبادیاتی صورتِ حال کہہ سکتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ برِصغیر کے اشرافی ذہن میں اپنی شناخت 'نو آبادیاتی صورتِ حال' کے طور پر نہیں، ایک نئی، امید افزا، معاصر صورتِ حال کے طور پر قائم کرتی تھی، جس سے مطابقت اختیار کرنا تقاضائے وقت تھا۔ اس صورتِ حال کے کئی رخ تھے۔ سیاسی، معاشی، ثقافتی، لسانی، مذہبی اور تعلیمی۔ یہ تمام رخ اپنا اظہار مختلف اسلوب میں اور مختلف سماجی میدانوں میں کرتے تھے، مگر مقصد کے لحاظ سے ان سب میں ہم آہنگی تھی۔ کم از کم اس ضمن میں یہ سب متفق تھے کہ برِصغیر ایک نئی، امکانات سے لبریز صورتِ حال سے گزر رہا ہے؛ ان امکانات کو سمجھ اور بروئے کار لا کر ہی یہ خطہ یورپ کی طرز کی نشاۃ ثانیہ حاصل کر سکتا ہے۔ یورپ کی طرز کی نشاۃ ثانیہ، ایک ایسا خواب تھا جسے برِصغیر کے 'شریف طبقات' کے راہنماؤں نے انگریزوں، ان کے اداروں، طرزِ بود و باش کے مشاہدے، ان کی کتابوں کے مطالعے اور ان کے ملکوں کی سیر کے نتیجے میں دیکھا تھا۔ اس خواب کا مرتبہ کم و بیش وہی تھا جو مذہب میں نجات کا ہے۔ نجات کا مذہبی تصور، زوال و گناہ کی کوکھ سے پیدا ہوتا ہے اور ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ کا خواب بھی اخلاقی، علمی، ثقافتی زوال کے اعتقاد سے پیدا ہوا تھا۔ چناں چہ انیسویں صدی کے اواخر میں اصلاح کی جتنی تحریکیں چلیں، ان کا جوش و خروش، اخلاص، عزم کی پختگی اور تزکیے و تطہیر میں تھیں وہی تھا جو مذہب کے تصورِ نجات سے روایتی طور پر وابستہ ہے۔

اُردو ادب مذکورہ صورتِ حال کے جس رخ کے 'جمال' کی تمازت براہِ راست جھیلنے پر مجبور یا مائل تھا، وہ تعلیمی تھا۔ اُردو ادب کی تقدیر کا دل چسپ واقعہ یہ ہے کہ اس کی جدید تاریخ کا آغاز خالص ادبی یا فلسفیانہ نظریات سے نہیں، تعلیمی، نصابی اصلاحات کے تحت ہوا، اور توجہ طلب امر یہ ہے کہ ان اصلاحات کا نقشہ ان حکمرانوں نے وضع کیا تھا، جو خود کو اور اپنی تہذیب کو ایک آفاقی مثال بنا کر پیش کرتے تھے، مگر اس مثال کے 'پیش کرنے' ہی کے عمل میں یہ بات کھل جاتی تھی کہ وہ ہندوستانیوں کے 'غیر' ہیں۔ مثلاً یورپی تہذیب آفاقی ہے۔ اس بیانیے ہی میں اہلِ یورپ کے دعوے کی تردید موجود تھی: جو تہذیب اپنی شناخت میں اپنی مقامیت کو ترک نہیں کر سکتی، وہ کیوں کر آفاقی ہو سکتی ہے؟ مگر چوں کہ انیسویں صدی میں یورپی تہذیب کی آفاقیت کا دعویٰ طاقت کی سب سے بڑی مسند سے کیا جا رہا تھا، نئے اشاعتی، تعلیمی ذرائع سے پھیلایا جا رہا تھا، اور اس کے مخاطب طاقت و منصب سے معزول، مگر ساتھ ہی اپنے قدیمی منصب یا اس کے متبادل مرتبے کے احیا کے آرزومند لوگ تھے، اس لیے یہ اپنے تضادات کے باوجود موثر تھا۔ یورپی تہذیب کی آفاقیت کا کبیری بیانیہ اگر کسی 'ایک' جگہ سب سے زیادہ برگ و بار لایا تو وہ نئے تعلیمی نصابات تھے۔ نذیر احمد

کے پہلے تینوں ناول (مرأۃ العروس، بنات النعش اور توبتہ النصوح) اس نئے تعلیمی نصاب کے سلسلے کے تحت لکھے گئے، جس کا آغاز دھرم سنگھ کا قصہ (۱۸۵۱ء)، سورج پور کی کہانی (۱۸۵۲ء)، خطِ تقدیر (۱۸۶۲ء)، نیرنگ نظر (۱۸۶۳ء)، داستانِ جمیلہ خاتون (۱۸۶۵ء) اور جواہر الاصل (۱۸۶۵ء) جیسی کتابوں سے ہوا تھا۔ یہ تمام قصے کہانیاں یا تمثیلیں اخلاقی نوعیت کی تھیں اور نئے مدارس کے لیے تھیں۔ ہیئت کے اعتبار سے 'پرانی' یعنی مشرقی تھیں، مگر مواد کے اعتبار سے 'جدید' یعنی یورپی تھیں۔ ہیئت و مواد کی یہ تقسیم دراصل اسی ثنویت کا عکس تھی جو یورپی/مشرقی، مہذّب/غیر مہذّب، عقلیت پسند/توہم پرست جیسے جوڑوں کی صورت خود کو پیش کرتی تھی۔ واضح رہے کہ اسی ثنویت کی موجودگی میں، اور اس کے ذریعے یورپ کی 'جدیدیت'، 'قدامت پسند' مشرق کی اصلاح کر سکتی تھی۔ اصلاح، اصلاح طلب شے کی موجودگی ہی میں ہو سکتی ہے! نیز مذکورہ قصے محض اس مفہوم میں یورپی نہیں تھے کہ انھیں زیادہ تر ۱۸۵۴ء کے چارلس ووڈ کے مشہور تعلیمی مراسلے میں درج ہدایات کے مطابق لکھا گیا تھا؛ بلکہ اس لحاظ سے بھی یورپی تھے کہ انھیں اٹھارویں اور انیسویں صدی کی یورپی حقیقت نگاری کے مطابق 'حقیقی' زندگی کا ترجمان بنانے کی سعی کی گئی تھی۔ مذکورہ مراسلے میں اس بات پر اصرار موجود تھا کہ: ''ورنیکلر زبانوں کی تعلیم کے ذریعے یورپی علم عوام الناس تک چھن کر جا سکے۔'' ۱۸۳۵ء کی تعلیمی پالیسی میں صرف انگریزی کی تعلیم پر اصرار تھا، مگر اب عوامی زبانوں یعنی ورنیکلر کے ذریعے انگریزی مضامین و تصورات کو عوام تک پہنچانے کی تدبیر اختیار کی گئی۔ اسے 'تعلیم کی ''فلٹر تھیوری''' کا نام دیا گیا ہے۔

نذیر احمد کے ابتدائی تین ناول اُس وقت وجود میں آئے جب نہ صرف دیسی زبانوں کی تعلیم 'فلٹر تھیوری' کے تحت ہو رہی تھی، بلکہ ان ناولوں کی تصنیف کا خارجی محرک بھی یہی تھیوری تھی۔ دوسرے لفظوں میں 'فلٹر تھیوری' دو طرفہ طور پر نذیر احمد کے ناولوں پر اثر انداز ہوئی۔ زمانی اور معنوی طور پر۔ گویا ایک تو نذیر احمد کی 'قصہ گوئی' کو معاصر عہد میں قابلِ قبول ہونے کے لیے وہ زبان اور محاورہ اختیار کرنا پڑا جو دیسی زبانوں میں 'حقیقت نگاری' کی مثال ہو۔ دوسری طرف انھیں اپنے ناولوں کا معنیاتی نظام ان خیالات و تصورات پر استوار کرنا پڑا جن کا ناک نقشہ اور جن کی ضرورت و افادیت نوآبادیاتی حکم رانوں نے وضع کی تھی۔ کم از کم محرک کی حد تک نذیر احمد کے پہلے تین ناول، ایک تخلیق کار کی روح کی گہرائیوں سے بے تابانہ اٹھنے والی کسی پُر اسرار لہر کے اثر سے نہیں لکھے گئے۔ ان کے یہ ناول انیسویں صدی کے اُردو ادب میں سرایت کرنے اور پھولنے پھلنے والی اس 'جدیدیت' کے ترجمان تھے جو ورنیکلر اسکولوں کے اُردو نصابات کے ذریعے پر پرزے نکال رہی

تھی۔ وینا نریگل نے درست لکھا ہے کہ: ''نوآبادیات نے مغربی جدیدیت کے کلامیوں کو تعلیمی پروٹو ٹائپ میں سمونے کی کوشش کی۔[۳]''

نذیر احمد کے ناولوں کی تفہیم کا آغاز فلٹر تھیوری کی منطق اور مضمرات کو پیش نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔

نذیر احمد نے لکھا ہے کہ انھوں نے کہانیوں کی کتابیں اپنے بچوں کے لیے لکھیں۔ ''بڑی لڑکی کے لیے مراۃ العروس چھوٹی کے لیے منتخب الحکایات، بشیر کے لیے چند پند۔[۴]'' افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے اس بیان کو فرضی قصہ ثابت کیا ہے۔ تاہم اگر نذیر احمد کا کہنا سچ بھی ہو تو انھیں یہ تعلیمی قصے لکھنے کا خیال اس طرح وارد نہیں ہوا جس طرح کلاسیکی شاعر کو عالمِ تنہائی میں غیب سے مضامین اترتے محسوس ہوتے تھے؛ وہ اپنے تخلیقی وجود میں کوئی انجانی بے قراری، ایک قسم کا جنون محسوس کرتا اور سماجی افادیت کے کسی تصور کے بغیر اس بے قراری کو ہیئت شعر میں انڈیل ڈالتا (نے گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز/ میں ہوں اپنی شکست کی آواز: غالب)۔ اصل یہ ہے کہ ایک روایتی مولوی گھرانے کے چشم و چراغ، دہلی کالج سے عربی کے فاضل نذیر احمد کلاسیکی شعریات سے فاصلہ اختیار کر چکے تھے۔ ان کے اندر فطرت نے جو بھی قوت تخلیق رکھی تھی، اس کا اظہار معاصر حقیقت نگاری پر مبنی شعریات کے تحت ہو رہا تھا جو کلاسیکی شعریات کو اپنا حریف سمجھتی تھی، اسے شکست دینے پر تلی ہوئی تھی۔ (کلاسیکی مشرقی شعریات اور حقیقت نگاری کی کش مکش کلیم کے کردار میں ظاہر ہوئی ہے)۔ لہٰذا اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ: ''مرأۃ العروس اور بنات النعش براہ راست تعلیم نسواں کی اس تحریک سے وابستگی کا نتیجہ ہے جو انگریز حکام اور محکمہ تعلیم کے ارکان کے باہمی تعاون سے شروع ہوئی تھی۔[۵]''

علاوہ ازیں نذیر احمد کے ابتدائی تینوں ناول اس انعامی ادب کے مقابلے میں پیش کیے گئے، جس کا اعلان الٰہ آباد گورنمنٹ نے ۲۰ راگست ۱۸۶۸ء میں کیا تھا۔ سر ولیم میور کی طرف سے رائج دیسی زبانوں (ہندی اور اردو) میں ان مفید کتابوں کو انعام دینے کا اعلان ہوا تھا جو سائنس یا ادب سے متعلق ہوں، طبع زاد ہوں، تالیف یا ترجمہ ہوں۔ نہ تو دینیاتی رسائل ہوں، نہ ان میں اخلاق کے منافی کوئی مواد ہو۔ ان کا موضوع تاریخ، سوانح، سفرنامہ سائنس، فن، یا فلسفہ ہو سکتا ہے۔ کتابیں منظوم ہوں یا منثور، واحد شرط یہ ہے کہ تعلیمی، تفریحی یا ذہنی نظم و ضبط کا مفید مقصد سرانجام دیتی ہوں۔ ہندوستان کی عورتوں کے لیے موزوں کتابوں کو خاص طور پر قبول کیا جائے گا اور انعام سے نوازا جائے گا۔[۶]

نذیر احمد کے تینوں ناولوں کو انعام ملا۔ (پہلے اور تیسرے کو اوّل جب کہ دوسرے کو دوم انعام ملا)۔ اس کا سیدھا سادہ مطلب یہ تھا کہ ان کے ناول، ان تمام کتابوں سے زیادہ 'مفید' اور بہتر قرار پائے جو اس انعامی مقابلے میں پیش کی گئیں اور دوسرا مطلب یہ ہے کہ نذیر احمد کی کتابیں اس مقصد کو بہ طریق احسن پورا کرتی تھیں جس کا کچھ حصہ انعام کے اعلان میں مذکور تھا اور بڑا حصہ نو آبادیاتی صورتِ حال کے رگ و ریشے میں سمایا ہوا تھا جو ویسے تو قدم قدم پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی تھی، مگر تعلیمی، انتظامی اور معاشی شعبوں اور اظہار رائے کے موقع پر یہ پھن پھیلائے نظر آتی تھی۔ ان دونوں باتوں سے واضح تھا کہ نذیر احمد نے ہندوستان کے ذہنی نظم و ضبط کے لیے درکار خیالات اور علم کی تخلیق پر انگریز حکم رانوں کے اختیار اور نگرانی کو صمیم قلب سے قبول کیا تھا، انھیں تسلیم تھا کہ ان کے نئے مہربان آقا ان کی بہترین صلاحیتوں کے اظہار کی خاص جہت مقرر کرنے کا حق رکھتے ہیں۔ اصلاح و تعلیم کے جوش میں انھیں اس سوال کی شاید چاپ ہی نہ سنائی دی کہ ایک ادیب اپنی متاعِ عظیم یعنی 'انتخاب کی آزادی' کو جب ریاست کے قدموں میں ڈھیر کرتا ہے، اور انعام و ستائش سے سرفراز ہوتا ہے تو اس کے دیرپا مضمرات کیا ہوتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ نذیر احمد نے دہلی کالج سے کئی باتیں سیکھی تھیں، ان میں علاوہ دیگر باتوں کے 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' بھی شامل تھی۔

نو آبادیاتی ہندوستان کے لیے درکار نئے خیالات و علم کی تخلیق پر انگریز افسران کے اختیار پر سوال اٹھانا ایک ایسا معاملہ تھا جس کی گنجائش 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' کے تصوّر میں مفقود تھی۔ 'سچی خیر خواہی' ایک مجرد اور خود مکتفی تصوّر نہیں تھا، اُس کے تانے بانے میں، اُس زمانے کے بعض دوسرے تصورات شامل تھے۔ اگر یہ مجرد تصوّر ہوتا تو محض مفاد پرستی، یا خوشامد پر مبنی غیر مشروط سیاسی وفاداری تک محدود ہوتا۔ (تاہم سیاسی وفاداری، سچی خیر خواہی کا لازمی جزبہ ہر حال تھا)۔ حقیقت یہ ہے کہ اس میں ایک طرف 'رواداری، تعدیل، اجتہاد علیٰ بصیرت یعنی عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' جیسے تصورات شامل تھے اور دوسری طرف اُولو الامر کا حکم بجا لانے کا مذہبی تصوّر بھی گندھا ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد کو شدت سے احساس تھا کہ جس دہلی کالج سے انھوں نے 'گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی' سیکھی تھی، اگر اس کے تعلیم یافتہ نہ ہوتے تو ''مولوی ہوتے۔ تنگ خیال، متعصب، اکھل کھرا، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے عیوب کا متجسس[۹]'' دل چسپ بات یہ ہے کہ نذیر احمد نے دہلی کالج میں انگریزی اور سائنس کی کلاس میں داخلہ نہیں لیا تھا، کیوں کہ ان کے والد نے کہا تھا کہ: ''مجھے اس کا مر جانا منظور، اس کا بھیک مانگنا قبول، مگر انگریزی پڑھنا گوارا نہیں۔'' (یہ الگ بات ہے کہ نذیر احمد نے بعد میں ذاتی کوشش سے انگریزی سیکھی اور اس درجے کی استعداد بہم

پہنچائی کہ قانونِ انکم ٹیکس سے لے کر تعزیراتِ ہند کا ترجمہ کیا اور صلے میں بالآخر ڈپٹی کلکٹری پائی)؛ مولوی مملوک علی کی عربی کلاس میں داخل ہوئے تھے، مگر دہلی کالج میں عربی پڑھنا بھی کسی مدرسے میں عربی پڑھنے سے مختلف تھا۔ دہلی کالج کی عمومی فضا اور ماسٹر رام چندر جیسے اساتذہ کے تبحر نے نذیر احمد کو متعصب مولوی نہیں بننے دیا۔ ماسٹر رام چندر کے نذیر احمد پر خاصے اثرات پڑے۔ ماسٹر صاحب نے عیسائیت قبول کر لی تھی، اور ایک زمانے میں نذیر احمد بھی ان کے اثر سے تبدیلیِ مذہب کے سلسلے میں بے حد سنجیدہ تھے۔ مذہب کی تبدیلی کا براہ راست تعلق 'عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' سے تھا، یعنی سوالات اٹھانے، اپنے مذہب کے سلسلے میں تشکیک میں مبتلا ہونے اور دوسرے مذہب کو عقلی طور پر زیادہ معقول سمجھنے سے تھا۔ اس تشکیک نے انھیں ڈانواں ڈول ضرور کیا، مگر اس کا فائدہ یہ ہوا کہ اپنے مذہب کے سلسلے میں ان کے یہاں تقلیدِ محض کی بجائے، اجتہادی رویہ پروان چڑھا۔ اہم بات یہ ہے کہ جس زمانے میں نذیر احمد کی 'عقلیت پسندی اور حقیقت پسندی' نے مذہبی اعتقادات کو تختۂ مشق بنایا، اس زمانے میں نئی سیاسی، ثقافتی اور تعلیمی صورتِ حال کے سلسلے میں کسی تشکیک کو جنم نہیں دیا۔ (یہی صورت ہمیں سرسیّد اور حالی کے یہاں بھی نظر آتی ہے) گویا اس زمانے کی عقلیت پسندی اچھی خاصی 'حقیقت پسند' تھی، مذہب میں تقلیدی رویّے کی ناقد، مگر سماجی، سیاسی، تعلیمی صورتِ حال کو ایک اٹل حقیقت سمجھنے، اس کا ساتھ دینے، یعنی تقلیدی رویہ اختیار کرنے کی حامی تھی۔ عقلیت پسندی کی اس حقیقت پسندی کے بغیر نذیر احمد کی ناول نگاری ممکن نہیں تھی۔

توبۃ النصوح ۱۸۷۴ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ پہلے دونوں ناولوں کی طرح یہ ناول بھی تربیتِ اولاد کے سلسلے کی کڑی تھا، بس فرق یہ تھا کہ مرأۃ العروس اور بنات النعش لڑکیوں کی اصلاح اخلاق اور معلوماتِ دنیوی کی غرض سے لکھے گئے (اگرچہ بنات النعش کو ناول کہنا مشکل ہے)، جب کہ توبۃ النصوح اولاد کی دینی تربیت کے واضح مقصد کے تحت لکھا گیا۔ یہ ناول ان شرائط (جو فنی نہیں، اخلاقی اور تعلیمی تھیں) پر پورا اترتا تھا جنھیں انعامی ادب کے اعلان اور چارلسووڈ کے تعلیمی مراسلے میں بیان کیا گیا تھا۔ عظیم الشان صدیقی نے لکھا ہے کہ:

> یہ ناول شائع ہونے سے قبل انگریزی ادب کی دو مقتدر ہستیوں سر ولیم میور لیفٹننٹ گورنر صوبہ شمالی و مشرقی اور ایم کیمپسن کی خدمت میں بنظر اصلاح و بغرض انعام پیش کیا گیا تھا۔ ان دونوں حضرات نے اس ناول کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے اس کے حاشیے پر اکثر جگہ کچھ ہدایات بھی لکھی تھیں۔[۹]

توبۃ النصوح کے ابتدائی دو تین ایڈیشنوں میں حاشیے پر یہ عبارت شائع ہوتی رہی:

> واضح ہو کہ اصل کتاب کے حاشیے پر عند الملاحظہ جناب ڈائریکٹر بہادر اور جناب لیفٹننٹ گورنر بہادر نے اپنے

دست خاص سے اکثر جگہ کچھ کچھ عبارت خط پنسل سے لکھ دی تھی۔ چناں چہ مصنف نے چھپنے سے پہلے کتاب پر نظر ثانی کر کے جہاں تک ممکن ہوا، ایما و ارشاد کے مطابق کتاب میں ترمیم کر دی۔'

ولیم میور اور ایم کیمپسن، سیاسی طور پر تو مقتدر ضرور تھے، ولیم میور صاحب علم بھی تھے، مگر انگریزی ادب میں انھیں استناد کا درجہ بالکل حاصل نہیں تھا۔ لہٰذا ان حضرات کا ایما و ارشاد جو بھی رہا ہو، وہ ادبی و فنی نہیں ہوسکتا تھا۔ کیا تھا، اس کا راست علم تو ممکن نہیں کہ ہمارے پاس وہ مسودہ موجود نہیں جس پر پنسل سے ان حضرات نے ہدایات درج کی تھیں، تاہم اسی ناول سے متعلق کیمپسن اور ولیم میور کی وہ تحریریں موجود ہیں جو اس کتاب کے مقابلے میں اول آنے کی وجوہات کی ذیل میں لکھی گئیں یا کیمپسن کی وہ تحریر جو اس نے توبۃ النصوح کا انگریزی میں ترجمہ (۱۸۸۴ء) کرتے وقت لکھی۔ یہ تحریریں ہمیں ناول کی اہمیت، مقصد اور معنویت سے متعلق بہت کچھ بتاتی ہیں۔ کیمپسن اور میور توبۃ النصوح کے اولین قاری بھی ہیں۔ کیمپسن نے توبۃ النصوح کو نذیر احمد کی پہلی دونوں کتابوں کے مقابلے میں افضل قرار دیا، جب کہ میور نے اسے مرأۃ العروس سے کم تر ٹھہرایا۔

دونوں حضرات نے ناول کے اخلاقی، مذہبی پہلو پر تفصیل سے، جب کہ فنی پہلوؤں پر برائے نام گفتگو کی۔ ایک جگہ کیمپسن نے ناول کے طویل مکالموں کے عیب کی طرف اشارہ کیا، اور دوسری جگہ اس نقص کی نشان دہی کی کہ جس مدعا میں ثبوت کی حاجت نہیں، وہاں ثبوت پیش کیا گیا اور جہاں ثبوت کی ضرورت تھی، وہاں ایسی دلیل پیش کی گئی جس کے تسلیم کیے جانے میں ایک یورپی کو کلام ہوسکتا ہے۔ کیمپسن نے ان دونوں اعتراضات کا جواز بھی پیش کر دیا کہ 'یہ طریقہ اس ملک کے مصنفوں کا ہے اور یہ مخصوص عادت ہندوستانیوں کی ہے'۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ناول میں باقی جگہوں پر 'اصلاح' دے دی گئی، مگر ان دو 'نقائص' کو ناول میں کیوں باقی رہنے دیا گیا؟ کیا یہ ملکِ ہندوستان کے لوگوں کی عادت اور مصنفوں کے طریقے کا احترام تھا، یا اسی کبیری بیانیے کو بحال رکھنے کا اقدام تھا، جس کے مطابق یورپ تعقل پسند اور ہندوستان اس کے برعکس ہے؟

کیمپسن اور میور نے ناول کی زبان کی ستائش جی کھول کر کی، اس لیے کہ یہ ورنیکلر زبان کے حقیقی محاورے پر مبنی تھی اور یورپیوں کو دہلی کی اصل زبان سیکھنے میں مدد کرتی تھی۔ (یوں بھی ورنیکلر زبانوں کی سرپرستی کا بڑا سبب اپنے لیے ایسے متون تیار کروانا تھا، جن کی مدد سے یہ زبانیں سیکھی جا سکیں، اور ہندوستانی ذہن کو سمجھا جا سکے)۔ لہٰذا زبان و اسلوب کی درستی کے سلسلے میں تو انھوں نے نذیر احمد کو کوئی ہدایت نہیں دی ہوگی۔ میور اور کیمپسن کی تحریروں سے ظاہر ہے کہ انھوں نے اس ناول کو ۱۸۷۳ء میں انعام کے لیے پیش کی گئی تمام کتب میں سرفہرست اس لیے بھی رکھا کہ یہ 'مفید

ادب' کے اس تصور پر پورا اترتا تھا، جسے انھوں نے ہندوستانیوں کے لیے پسند کیا تھا کہ ہندوستان میں 'صرف فحش اور قابلِ اعتراض کتابیں' ہی ملتی تھیں۔ ان کی نظر میں ہندوستان میں 'تعلیم، تفریح اور ذہنی نظم و ضبط' کے لیے آرٹ و سائنس کی کتابوں کا قحط تھا، البتہ ذہنی پراگندگی پیدا کرنے والی شاعری کی کتابوں کی کمی نہیں تھی (مثلاً کیمپسن نے لکھا کہ نذیر احمد نے ان دنوں کے شاعروں کی جو تحقیر لکھی ہے، وہ اسی لائق ہیں) بات یہ ہے کہ 'مفید ادب' کے تصور کی گنجائش ادبی وعلمی متون کی غیر موجودگی میں نہیں، ان کی فحش موجودگی میں پیدا کی گئی۔ دوسرے لفظوں میں 'مفید ادب' ہندوستانیوں کی خاموشی کو زبان نہیں دیتا تھا، ان کی گویائی کو قابلِ اعتراض قرار دے کر معطل کرتا اور ایک نئی اخلاقی، اصلاحی، مفید گویائی کا بیانیہ رائج کرتا تھا۔ اسی ضمن میں ولیم میور نے توبۃ النصوح کے جس پہلو کی خاص طور پر تعریف کی، اس کا حوالہ نذیر احمد کے نقادوں نے شاید ہی کبھی دیا ہو۔

> دراصل اس قسم کی کتاب کا خیال ہندوستان جیسے ملک کے مسلم ذہن کے لیے ہی پیش کیا جاسکتا تھا جہاں عیسائی اثرات بہ خوشی دیکھے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ نیز اس امر واقعہ کو ہندوستان میں ہماری مذہبی تعلیمات کے اثر کی حوصلہ افزا علامت تصور کیا جاسکتا ہے۔[۱۱]

یہ ایک ادبی نقاد کی رائے نہیں، اس افسر اور مستشرق کا اظہارِ مسرت و تفاخر ہے، جسے ہندوستان میں خاص طرح کے خیالات کی تخلیق اور فروغ کے مادی و ذہنی وسائل پر اختیار حاصل تھا۔ یہاں ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ میور کے توبۃ النصوح سے متعلق ایما و ارشاد کی نوعیت کیا تھی۔ بہ ظاہر تو میور کے اس جملے کا مطلب یہ ہے کہ انگریزی عہد میں مذہبی تعلیمات رواداری پر مبنی تھیں؛ مذہباً عیسائی حکومت نے ہندوستانیوں کو یہ اجازت دے رکھی تھی کہ وہ اپنے مذہب کے مطابق زندگی بسر کریں اور اس امر کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ توبۃ النصوح جیسا ناول لکھنے کی بھی 'آزادی' تھی جس میں اسلام کی بنیادی تعلیمات کی رُو سے ایک مسلمان گھرانے کی اصلاح کا قصہ لکھا گیا ہے۔ تاہم حقیقت محض یہ نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے علاوہ ہندو، سکھ، پارسی بھی موجود تھے، مگر صرف مسلم ذہن ہی کیوں توبۃ النصوح جیسی کتاب کا خاکہ وضع کرسکتا تھا؟ میور نے اپنے جملے کو مبہم رکھا ہے، مگر اس کا ابہام ناول کی مجموعی کہانی اور بعض واقعات کو پیشِ نظر رکھنے سے دور ہو جاتا ہے۔ مجموعی کہانی ایک مسلمان 'شریف گھرانے' کی ہے، جس میں کوئی اہم ہندو کردار نہیں۔ یعنی یہ ہندوستان کے تمام مسلمانوں کی بھی کہانی نہیں ہے؛ جنھیں ہمارے نئے آقاؤں نے سیّد، شیخ، پٹھان، مغل (طبقۂ اشراف)، جولاہا، نائی، دھوبی، بہشتی (طبقۂ اجلاف)، وغیرہ کی گروہی شناختوں میں بانٹ رکھا تھا، صرف اوّل الذکر طبقے کی ہے۔ واضح

رہے کہ یہ شناختیں انگریزوں کی ایجاد نہیں تھیں؛ ان کی آمد سے پہلے موجود تھیں مگر یہ ڈھیلی ڈھالی شناختیں تھیں اور مجموعی ہندوستانی معاشرت کا حصہ تھیں، کبھی باہم متصادم نہیں ہوئی تھیں، لیکن جب انھیں شدت سے ابھارا گیا اور حکومتی تعلیمی، معاشی، انتظامی پالیسیوں میں انھیں پیش نظر رکھا جانے لگا تو شناختوں کی سیاست کا 'عظیم کھیل' شروع ہوا جس کے بڑی کھلاڑی مسلمان اور ہندو بنے اور جو مذہب، زبان، علاقے، نسل کے میدانوں میں کھیلا گیا۔ ناول کے لیے 'شریف گھرانے' کے انتخاب کی منطق ہم پر اس وقت عجب انداز میں روشن ہوتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اسی زمانے میں ڈبلیو ڈبلیو ہنٹر کی کتاب The Indian Musalmans ۱۸۷۱ء میں 'مسلمان مسئلے' کو موضوع بنایا گیا تھا۔ میور کی مندرجہ بالا رائے اور ہنٹر کے خیالات میں مماثلت ہے جو حیران کرنے سے زیادہ اس بات میں ہمارے یقین کو مستحکم کرتی ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر میں جو کچھ لکھا، شائع کیا جا رہا تھا، اس کے منشا و منتہیٰ کی کڑی نگرانی کی جا رہی تھی۔ ہنٹر نے یہ کتاب لارڈ میو کے اس سوال کے جواب میں تصنیف کی تھی کہ 'کیا مسلمان مذہباً ملکہ معظمہ کے خلاف بغاوت کے پابند ہیں؟' ہنٹر نے اگرچہ زیادہ تر بحث وہابی تحریک اور بنگالی دہقانوں کی مزاحمت پر کی ہے تاہم وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ مسلمانوں اور ہندوؤں میں جو لوگ یورپی سائنس کا مطالعہ کر لیتے ہیں، وہ اپنے مذہب کے سلسلے میں تشکیک کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے اگلا حصہ ایسا ہے جو ہم پر توبۃ النصوح کی مجموعی کہانی کے وہی معنی روشن کرتا ہے، جسے ولیم میور نے اپنی رائے میں مبہم رکھا ہے۔ موصوف فرماتے ہیں:

> تشکیک پسندوں کی بڑھتی ہوئی نسل کے علاوہ، ہمیں آسودہ طبقات کی حمایت حاصل ہے، جن کے عقائد جامد اور جن کے پاس کچھ جائداد ہے، جو اپنی نمازیں پڑھتے ہیں، شائستگی سے مساجد میں جاتے ہیں، اور اس معاملے [سیاست، انگریزی قبضہ وغیرہ] پر بہت کم غور کرتے ہیں۔[۲]

نصوح اسی آسودہ اشراف مسلمان طبقے کا ایک فرد ہے۔ اس کی اصلاح کا مرکزی نکتہ باقاعدگی سے، نماز سمیت لازمی شرعی فرائض ادا کرنے تک محدود ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ہنٹر نے شکایت کی ہے کہ یہ طبقہ انگریزوں کی زیادہ مدد نہیں کرتا، بس مزاحمت سے دور رہ کر ان کے لیے مفید ثابت ہوتا ہے۔ دوسری طرف جب ہم توبۃ النصوح میں پادری صاحب کے اس قصے پر نظر ڈالتے ہیں جو نصوح اور علیم کی گفتگو کے دوران میں بیان ہوتا ہے تو میور کے اس جملے کے کچھ نئے معنی ہم پر روشن ہوتے ہیں۔ چاندنی چوک میں سر بازار وعظ کہنے والے پادری صاحب، علیم کو حلم اور بردباری میں اولیاء اللہ میں سے لگتے تھے۔ کسی کی سخت سے سخت بات کا برا نہیں مانتے تھے (یعنی عیسائی اخلاقیات کا پیکر تھے) انھوں نے علیم سے مکتب کی تعلیم کی بابت پوچھا تو علیم نے

بہارِ دانش سے اپنا سبق پڑھ کر سنایا۔ سبق کیا تھا، اس کا ذکر قصے میں نہیں، مگر اس سبق کا ہیڈ ماسٹر کی زبانی ضرور بیان ہوا ہے۔ ''اس دن کا سبق بھی کم بخت ایسا فحش اور بے ہودہ تھا کہ لوگوں کے مجمع میں مجھ کو اس کا پڑھنا دشوار تھا۔'' اس پر پادری صاحب کا تبصرہ بھی سننے کے لائق ہے۔

... اس کا مطلب تمہارے مذہب کے بھی بالکل خلاف ہے۔ میں تم سے سچ کہتا ہوں کہ ایسے پڑھنے سے نہ پڑھنا تمہارے حق میں بہت بہتر ہے۔ یہ جو تم پڑھتے ہو تم کو گناہ اور برائی سکھاتی اور بداخلاقی اور بے دینی کی راہ دکھاتی ہے۔

یہاں نذیر احمد کا قصہ 'مفید ادب' کے اس عمومی نوآبادیاتی بیانیے کی پیروی، پوری سچائی اور تندہی سے کرتا ہے، جس کے مطابق ہندوستان کی کتابیں فحش اور بے ہودہ ہیں اور یہ اس بات کا کافی جواز ہے کہ ان کی جگہ 'نیا، مفید ادب' پڑھایا جائے۔ سترھویں صدی کے وسط میں شیخ عنایت اللہ کمبوہ (۱۶۰۸ء تا ۱۶۷۱ء) کے قلم سے لکھی جانے والی بہارِ دانش شمالی ہندوستان میں اخلاقی تعلیمات کے سلسلے میں باقاعدہ کینن کا درجہ رکھتی تھی۔ بلاشبہ اس کتاب میں عورتوں کی بے وفائی کے بعض قصے ضرور ہیں، مگر یہ سب اس استعاراتی زبان میں تھا، جو حقیقی ومجازی، اخلاقی و دنیوی معانی میں امتیاز نہیں کرتی تھی، اور جسے یہاں کے لوگ سمجھتے تھے۔ نیز یہ نوجوان لڑکوں کے لیے لکھی گئی تھی اور جس کی تعلیم وہ کسی اُستاد یا میاں جی سے پاتے تھے (اس حوالے سے مزید بحث آگے کی جائے گی)۔ یہی وجہ تھی کسی نے اس کتاب کی اخلاقی قدر و قیمت پر سوال نہیں اٹھایا تھا۔ یہ عیسائی/ یورپی اخلاقیات ہی تھی، جسے یہ اور اس طرح کی دوسری کتابیں (جنھیں نصوح نذرِ آتش کرتا ہے) فحش لگی تھیں۔ بہر کیف بہارِ دانش کے فحش و بے ہودہ قرار دیے جانے اور یقین کر لینے کے بعد علیم پادری صاحب کی دی ہوئی سنہری جلد والی کتاب کا مطالعہ کرتا ہے تو اسے اپنے وجود کی 'آگہی' ملتی ہے۔ ایک ایسی آگہی جو اس کو بدل دیتی ہے۔

اس کتاب کے پڑھنے سے مجھ کو معلوم ہوا کہ میرا طرزِ زندگی جانوروں سے بھی بدتر ہے، اور میں روئے زمین پر بدترین مخلوق ہوں۔ اکثر اوقات مجھ کو اپنی حالت پر رونا آتا تھا اور گھر والوں کا وتیرہ دیکھ دیکھ کر مجھ کو ایک وحشت ہوتی تھی۔ یا تو میری یہ کیفیت تھی کہ مصیبت مند لوگوں کو دیکھ کر ہنسا کرتا تھا یا اس کتاب کی برکت سے دوسروں کی تکلیف کو اپنی تکلیف سمجھنے لگا۔ مکتب اور بہارِ دانش کو میں نے اسی دن سلام کیا تھا جس روز کہ پادری صاحب نے مجھے نصیحت کی۔[۳]

نذیر احمد یہ نہیں بتاتے کہ وہ کون سی کتاب تھی، جس نے علیم پر اس کی 'اصلیت' آشکار کر دی۔ بس اتنا مذکور ہے کہ اس میں سلیس اُردو میں کسی خدا پرست اور پارسا آدمی کے حالات تھے۔

عیسائی مشنری اپنی تبلیغی کتابیں سلیس اُردو میں لکھتے تھے۔ ظاہر ہے علیم نے اپنا اور اپنے افرادِ خاندان کا موازنہ اُس پارسا آدمی کے حالات سے کیا ہوگا۔ اس کے نتیجے ہی میں اس پر اپنی 'اصلیت' بدترین مخلوق کے طور پر منکشف ہوئی۔ علیم اور خدا پرست کی اصلیتوں میں بدترین مخلوق اور پارسا مخلوق کا یہ فرق، انھی اساطیری شناختوں کی تمثیل کے سوا کچھ نہیں جن میں استعمار زدہ رعایا ہمیشہ جانوروں سے بدتر سمجھی جاتی ہے اور ان کے وجود کے ارتقاع کا واحد نسخہ استعمار کار کی شخصیت اور اس کے پیدا کیے گئے علم کی نقل ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ اساطیری شناختیں تین مراحل سے گزرتی ہیں۔ پہلے مرحلے میں انھیں استعمار کار تشکیل دیتا، زبانی و تحریری طور پر انھیں پھیلاتا، اپنے عمل سے ان کی توثیق کرتا ہے، یعنی محکوموں کے ساتھ جانوروں جیسا سلوک کر کے، انھیں فاصلے پر رکھ کے، اپنی چھاؤنیوں، مکانوں، دفتروں کے آگے یہ عبارت آویزاں کر کے کہ 'کتوں اور ہندوستانیوں کا داخلہ ممنوع ہے'؛ دوسرا مرحلہ وہ ہے جب محکوم اس شناخت کو قبول کر لیتے ہیں؛ خود کو یورپیوں کے مقابلے میں جانور سمجھنا شروع کر دیتے، اور اپنے آقا کے اطوار، علم، ادب کی پیروی کر کے اپنی حیوانی سطح کی اصلاح کا آغاز کرتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ اساطیری شناختوں کے کلامیے (ڈسکورس) کا تجزیہ اور ساخت شکنی ہوتا ہے، جسے ردِ نوآبادیاتی تنقید اختیار کرتی ہے۔

علیم دوسرے مرحلے کی نمائندگی کرتا ہے۔ پادری صاحب کی شخصیت کا مشاہدہ اور ان کی دی ہوئی کتاب کا مطالعہ کرتے ہی خود کو وحوش سے بدتر خیال کرتا ہے، اور اپنی نجات بہارِ دانش اور مکتب کو سلام کرنے اور پادری صاحب کی کتاب سے اپنا سینہ روشن کرنے میں دیکھتا ہے۔ اس کی تبدیلیِ شخصیت کا قصہ ابھی آگے چلتا ہے۔ جب اسے مکتب کے میاں صاحب نے بتایا کہ اگر وہ کتاب اس کے پاس رہتی (جسے کلیم نے شب برأت کے موقع پر چیر پھاڑ کر برابر کر دیا تھا) تو اس کے کرستان ہونے کا خطرہ تھا، تو علیم نے کہا کہ: ''اگر کرستان ایسے ہی ہوتے ہیں تو جن کا حال میں نے اس کتاب میں پڑھا ہے تو ان کو برا سمجھنا کیا معنی؟'' گویا اس کتاب پر اگر کوئی اعتراض ہو سکتا تھا تو اس کا جواب بھی دے دیا۔ علیم نے مکتب کو خیرباد کہا، مدرسے میں داخل ہوا، روایتی نظامِ تعلیم کو ترک کر کے نئے، انگریزی تعلیمی ادارے میں داخل ہوا۔ عیسائی اخلاقیات کی اس ایک کتاب کے فقط چند روزہ مطالعے نے علیم کو دین کی اس قدر سمجھ بوجھ عطا کر دی کہ اسے مزید مطالعۂ دین کی ضرورت ہی باقی نہ رہی۔ علیم کو فخر سے بتاتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ: ''اگر اب میرے خیالات دُنیا و مذہب سے علاقہ رکھتے ہیں تو یہ صرف اس کتاب کا اثر ہے، ورنہ دین کا کوئی رسالہ بھی مجھ کو دیکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔''

ناول کا قاری سوچتا ہے کہ آخر ایک بے نام کتاب اس قدر اثر آفریں کیسے ہوگئی کہ اس نے علیم اور اس کے تصورات کو بدل کے رکھ دیا؟ ایک لحاظ سے یہ ناول کا فنی نقص ہے کہ شخصیت کی تبدیلی جیسا اہم واقعہ اس قدر سرسری طور پر پیش کیا گیا ہے، مگر دوسرے زاویے سے یہی بات ناول کی 'خوبی' نظر آتی ہے۔ دراصل آج ہم ناول میں شخصیت کی کایا کلپ کی توقع نفسیاتی تناظر میں کرتے ہیں، چناں چہ شخصیت کی قلب ماہیت کو اس وقت تک تسلیم نہیں کرتے جب تک چند بڑے خارجی عوامل (شخصی یا اجتماعی نوعیت کے) کو لاشعور کی گہرائیوں پر اثر انداز ہوتے نہ دکھایا گیا ہو۔ جب کہ نذیر احمد کے لیے تبدیلی کی منطق نفسیاتی کم اور ثقافتی زیادہ تھی۔ جس بے عنوان کتاب نے علیم کو بدل کے رکھ دیا، وہ انیسویں صدی کی 'جدید، یورپی ثقافت' کے اس نظام کا حصہ تھی جو ہندوستان پر سایہ کیے ہوئے تھا۔ چناں چہ وہ ایک 'استعمار زدہ ہندوستانی شریف' پر اپنی معنویت، اثر اور قدر و قیمت کا دائمی نقش ثبت کرنے کے لیے اپنے عنوان اور مصنف کی محتاج نہیں تھی۔ ولیم میور نے توبۃ النصوح پر عیسائی مذہبی اثرات کے ذکر کے ساتھ ہی یہ کہنا بھی ضروری سمجھا کہ: "[اس ناول کی] کہانی انگریزی تصنیف کی محض نقل نہیں ہے، تاہم یہ انگریزی خیالات کی مستند پیداوار ضرور ہے۔[۱۴]" یہاں قدرے اشارہ ڈینیل ڈیفو کے ناول The Family Instructor کی طرف بھی ہے، جس سے نذیر احمد نے خاصا استفادہ کیا، تاہم اس امر کی توثیق بھی کی گئی ہے کہ توبۃ النصوح اس 'فلٹر تھیوری' کے عین مطابق ہے، جس میں ورنیکلر ادب، انگریزی خیالات سے غذا حاصل کرتا تھا۔ واضح رہے کہ انگریزی/ یورپی، عیسائی خیالات ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود تھے۔ انگریزی ادب کی تہ میں کہیں عیسائی مذہبی خیالات اور کہیں عیسائی تصورِ کائنات سمویا ہوا تھا۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ توبۃ النصوح میں اس ناول کے خیالات کو 'فلٹر' کرنے کا اقدام کیا گیا، جو توبۃ النصوح سے ڈیڑھ صدی سے زائد عرصہ قبل (۱۷۱۵ء) لکھا گیا، اور جس میں اخلاقی اصلاح کا دوسرا مطلب دینی اصلاح تھا۔

توبۃ النصوح کے انگریزی خیالات کی مستند پیداوار ہونے کی ایک اور شہادت یہ ہے کہ اس میں گناہ، ندامت اور توبہ کے ان تصورات کی زیرِ سطح گونج موجود ہے جو عیسائی تصورِ کائنات میں موجود ہیں۔ چوتھی صدی کے سینٹ آگسٹائن نے آدم کے گناہِ اولین کا جو تصور عیسائی دینیات میں داخل کیا، وہ اب تک عیسائی تصورِ کائنات میں چلا آتا ہے۔ اس تصور کے مطابق آدم نے خدا کی نافرمانی کی اور اس کے نتیجے میں نوعِ انسانی کو مصائب بھری زندگی ملی۔ عیسوی تصورِ کائنات اصلاً المیاتی ہے۔ یورپ کے بہترین ادب کا بڑا حصہ المیوں پر مشتمل ہے، اور ہر المیے کی بنیاد کسی نہ کسی

گناہ پر ہے، خواہ یہ دانستہ ہو، لاشعوری ہو، یا محض کسی معمولی بشری کم زوری کا نتیجہ۔ لہٰذا پادری صاحب جب علیم کو بتاتے ہیں کہ اس کی کتابیں اسے گناہ، برائی، بداخلاقی اور بے حیائی سکھاتی ہیں تو دراصل اس وعظ میں گناہِ اولین ہی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ چوں کہ گناہِ اولین کا کفارہ توبہ ہے، اس لیے علیم مکتب اور اس میں پڑھائی جانے والی بہارِ دانش جیسی کتابوں سے تائب ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی توبۃ النصوح میں اس مذہبی و جمالیاتی ثنویت کی بنیاد رکھ دی جاتی ہے، جس کا عروج کلیم کا الم ناک انجام ہے۔ اُردو کے 'جدید فکشن' میں یہ ثنویت واقعی جدید قسم کی چیز تھی۔

انگریز حکام پورے اخلاص سے یہ سمجھتے تھے کہ دیسی زبانوں کے ادب میں یورپی رعیسائی تصورات کے نفوذ کی مساعی ان کا مذہبی اخلاقی فریضہ ہے۔ اسے وہ اپنی رعایا سے ہم دردی کا نام دیتے تھے۔ کیمپسن نے اپنے ترجمے میں جو نوٹ شامل کیا، اس کی یہ سطر اسی بات کی طرف اشارہ کرتی ہے:

اوّل یہ کہ، چوں کہ مجھے یقین ہے کہ جس ہمدردی سے انگریز ہماری ہندوستانی رعایا کی حالت اور ترقی کو دیکھتے ہیں، ان لوگوں کے ذہن میں یہ بڑھ جائے گی جو اس متن کو پڑھیں گے۔[15]

انگریزی خیالات یا ان پر مبنی کتب ہمدردی سے لبریز تصور کی گئیں۔ علیم کی کایا کلپ جس کتاب نے کی، اس کے بارے میں نصوح کا تاثر ہے کہ: "اگر وہ مذہبی کتاب تھی تو میں جانتا ہوں کہ خاکساری و ہمدردی شرطِ عیسائیت ہے۔" دوسری طرف یہی بات نذیر احمد نے توبۃ النصوح کے دیباچے میں لکھی ہے۔ وہ تربیتِ اولاد کو عام انسانی ہم دردی کا ایک شعبہ ٹھہراتے ہیں۔ نہ صرف ہم دردی کو اپنے ہم وطنوں میں مفقود پاتے ہیں، بلکہ اسے ملک کی تنزلی کا باعث بھی قرار دیتے ہیں۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ جب ایک ہندوستانی اپنے ملک کی سیاسی، معاشی، تعلیمی تنزلی کی ذمے داری خود اپنے ہم وطنوں پر ڈالتا ہے تو 'دوسرا' اور شاید 'اصل سبب' نہ صرف نظر سے اوجھل ہو جاتا ہے، بلکہ وہ بری الذمہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں حیرت انگیز پہلو یہ ہے کہ تربیتِ اولاد، اس ساری منطق کا بنیادی قضیہ ثابت ہوتی ہے جو حکومت کو رعایا کی اصلاح کا اختیار اور جواز فراہم کرتی ہے۔ نذیر احمد نے یہ بات روا روی میں نہیں لکھی کہ: "یہ کتاب اس تعلیم (عام انسانی ہمدردی) کی ابجد ہے،" اور نہ یہ جملہ چلتے چلتے گھسیٹ ڈالا کہ:

اگر اولاد اور خاندان کی اصلاح انسان کے ذمے واجب ہے تو ضرور ان لوگوں کی اصلاح کا بھی وہ ذمے دار ہے جو بہ تعلق خدمت، اس کی نگرانی و حکومت میں ہیں۔ پھر خدم و عبید کے بعد الاقرب فالاقرب کے لحاظ سے ہمسائے، پھر اہلِ محلہ، پھر اہلِ شہر، پھر ہم وطن اور ہم ملک، پھر مطلق ابنائے جنس۔[16]

یوں خاندان نہ صرف سماج کے درجہ واری نظام کی بنیادی اکائی ہے، بلکہ سماج کی تمثیل بھی

ہے۔ نذیر احمد دہلی کے مسلم اشراف گھرانے کو ریاست کی تمثیل بناتے ہیں۔اس امر کی مزید وضاحت سے پہلے نصوح کے کلیم کے نام لکھے گئے خط سے یہ اقتباس دیکھیے:

نہ صرف اس نظر سے کہ میں تمھارا باپ ہوں اور تم میرے بیٹے ہو بلکہ آداب تمدن اور اخلاق معاشرت اسی طرح کے برتاؤ کے مقتضی ہیں۔دنیا کا نظام جس قاعدے اور دستور سے چلتا ہے،تم اپنے تئیں اس سے بے خبر اور ناواقف نہیں کہہ سکتے،ہر گھر میں ایک مالک،ہر محلّے میں ایک رئیس،ہر بازار میں ایک چودھری،ہر شہر میں ایک حاکم،ہر ملک میں ایک بادشاہ،ہر فوج میں ایک سپہ سالار،ہر ایک کام کا ایک افسر،ہر فرقے کا ایک سرکردہ ہوتا ہے۔الغرض ہر گھر ایک چھوٹی سی سلطنت ہے،اور جو شخص اس گھر میں بڑا بوڑھا ہے،وہ اس میں بہ منزلہ بادشاہ کے ہے اور گھر کے دوسرے لوگ بہ طور رعایا اس کے محکوم ہیں۔[۱۷]

بلاشبہ خاندان کو مجتمع رکھنے کی یہ ایک سادہ اور عام فہم منطق ہے،مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ناول میں اس منطق سے کس قسم کا 'اثر' پیدا کیا جا رہا اور اس 'اثر' کا ہدف کون ہے؟ یہاں ایک بات واضح رہے کہ بہ قول رولاں بارت، بیانیے میں ہر شے معنی رکھتی ہے، یا کوئی شے معنی نہیں رکھتی۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ آرٹ، شور کے بغیر ہوتا ہے؛ آرٹ ایک ایسا نظام ہے جو خالص ہے،اس کی کوئی اکائی بے کار نہیں جاتی، وہ ریشہ خواہ کس قدر طویل ہو، ڈھیلا ڈھالا ہو،ممکن ہو جو کہانی کی سطحوں کو جوڑتا ہو۔[۱۸] لہٰذا توبۃ النصوح میں بھی کوئی واقعہ یا بیانِ واقعہ معنی سے خالی نہیں، کچھ معانی واضح ہیں،اور بہت سے معانی زیرِ سطح ہیں،جن تک رسائی معاصر صورتِ حال اور فنی علائم کی رمز کشائی کے علم کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ناول میں خاندان کو ریاست کی تمثیل بنانے سے جو 'اثر' پیدا کیا جا رہا ہے، وہ بالادستی کا ہے، اور اس کا ہدف انتشار ہے۔ نصوح اپنے خاندان کی سطح پر بالادستی کی اور کلیم انتشار و بغاوت کی علامت ہے۔ نصوح کی تمام مساعی اس نظامِ مراتب کے تحفظ کی ہے جو خاندان سے لے کر، محلّے، سماج اور ریاست تک میں موجود ہے۔

اب تک ہماری گفتگو کا محور زیادہ تر توبۃ النصوح کا ورائے متن منطقہ رہا ہے۔ ابھی ہم نے اس ناول کے بس ایک آدھ داخلی گوشے میں جھانک کر دیکھا ہے۔ اصل یہ ہے کہ ورائے متن منطقہ، بہ ظاہر متن سے ورا اور کچھ فاصلے پر ہونے کے باوجود متن کے معانی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ بیانیات کے فرانسیسی نقاد ژرار ژینٹ کا کہنا ہے کہ کسی متن کے معانی کے قیام میں محض اس متن کا حصہ نہیں ہوتا، بلکہ 'ورائے متن' یعنی paratext کا منطقہ بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ورائے متن منطقہ، بنیادی متن سے باہر بھی ہوتا ہے اور جڑا ہوا بھی۔ یہ بنیادی متن کے آس پاس یعنی اس کے عنوان، پیش لفظ، سرورق، پسِ ورق، فلیپ وغیرہ میں وجود رکھتا ہے اور اس پر لکھی گئی تحریروں میں

بھی وجود رکھتا ہے۔[19] چناں چہ ہم کسی متن کا تصور، کم از کم اس کی تفہیم کے دوران میں، ان تحریروں کے بغیر نہیں کر سکتے جو اس کے قرب و جوار میں یا اس سے متعلق دوسری کتابوں میں موجود ہوتی ہیں۔ آخر الذکر ہمارے راستے میں مزاحم بھی ہو سکتی ہیں اور راہنما بھی، کہیں ان سے ٹکرانا پڑتا ہے، کہیں بچنا اور کہیں ان کی دکھائی ہوئی سمت میں آگے بڑھنا ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ادبی متن کی معنی کشائی کا عمل سماجی شراکت کا ہے۔ اب ہم اس ناول کے متن میں اترنے، اس کے اندر کی دنیا، اس دنیا کے دعووں، تضادات، کش مکش کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے جدید قصوں (ناولوں) کے امتیاز کے ضمن میں لکھا ہے کہ: ''ہمیں نہیں بھولنا چاہیے کہ واقعیت ہی قدیم اور جدید قصوں کے درمیان حد فاصل ہے۔[20]'' صدیقی صاحب ہمیں باور کرانا چاہتے ہیں کہ قصے و داستان کی ہندوستانی رعجمی رعربی روایت واقعیت سے خالی تھی، جب کہ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے یورپی ناول (جن سے نذیر احمد نے استفادہ کیا) کی سب سے بڑی خصوصیت ہی واقعیت یا حقیقت نگاری ہے۔ نذیر احمد کے کم و بیش تمام نقادوں نے، ان کے ناولوں کا زیادہ تر مطالعہ واقعیت کے اس عام فہم تصور کی روشنی میں کیا ہے، جس کی تنقیدی توضیح ہمیں ڈیوڈ لاج کے یہاں ملتی ہے۔ ''حقیقت نگاری کسی تجربے کی اس انداز میں ترجمانی ہے جو اسی تجربے کی کم و بیش ملتی جلتی اسی تصویر کشی کے مطابق ہے جو ہمیں اسی کلچر کے دوسرے غیر ادبی متون میں ملتی ہے۔[21]'' اس اعتبار سے نذیر احمد کے ناول انیسویں صدی کے دوسرے نصف کے شمالی ہندوستان کی مسلم اشرافیہ کی اسی 'واقعی'، 'حقیقی'، بسر کی گئی یا بسر کی جا رہی 'زندگی' کے آئینہ دار ہیں جس کی شہادت ہمیں اُس زمانے کی تاریخی کتابوں، روزنامچوں، اخباروں میں ملتی ہے، اور یہ زندگی ہماری قصہ و داستان کی روایت سے غائب تھی۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ نذیر احمد سے پہلے ہندوستانی فکشن جن لوگوں کے لیے لکھا، یا جنھیں سنا جاتا تھا، ان کی 'حقیقی' زندگی سے دور، اجنبی اور بیگانہ تھا۔ واقعیت کو نذیر احمد کے جدید قصوں کی شعریات کا مرکزی اصول ثابت کرنے والے، اس سوال پر توجہ نہیں کرتے کہ کوئی سماج ایسے فکشن کو کیوں کر صدیوں تک پڑھتا یا سنتا چلا جاتا ہے جو اس کی زندگی ہی سے بیگانہ ہو؟ زندگی اور فکشن کے باہمی تعلق کے گوناگوں رمزوں کو واقعیت کے تصور نے ایک قطعی سادہ اور فہمِ عامہ کا معاملہ بنا کے رکھ دیا۔ یہ بات نذیر احمد کے حق میں تو خیر کیا جاتی، خود فکشن کی 'تہ داری کی حقیقت' کے سلسلے میں بھی سخت مضر ثابت ہوئی۔

واقعیت کے مذکورہ سادہ و معصوم تصور میں اس بات پر تو زور ملتا ہے کہ نذیر احمد نے معاصر زندگی کو پیش کیا، اور جو آنکھوں سے دیکھا، کانوں سے سنا، گھر اور باہر جسے رونما ہوتے مشاہدے

کیا، یعنی اپنے عصر کی 'حسی تجربی حقیقت' کو لکھا، نیز اس بات پر بھی اصرار ملتا ہے کہ ان کے جدید قصے ہمیں نو آبادیاتی عہد میں مسلم اشرافیہ کے شناخت کے مسائل سے روشناس کراتے ہیں، علاوہ ازیں اس امر کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ انھوں نے ناول جیسی جدید صنف کو متعارف بھی کرایا اور اسے داستانوں کے برعکس حقیقی سماجی زندگی کا عکاس بھی بنایا اور یوں اُردو ادب نئے عہد میں داخل ہوا، یہ سب بجا، مگر اس تنقیدی مطالعے میں یہ بات سرے سے اوجھل ہو جاتی ہے کہ کیا نذیر احمد کے ناولوں کی واقعیت سراسر 'مادی، حسی اور باہر' ایک عام حسیاتی تجربے کے طور پر موجود تھی یا نذیر احمد نے ناول کی بعض رسمیات کو استعمال کرتے ہوئے، دہلی کی مسلم سوسائٹی کی واقعی زندگی کا تاثر پیدا کیا تھا، جس کی توثیق معاصر تاریخی وصحافتی تحریروں اور عمرانی تصورات سے ہوتی ہے؟ اگر دوسری بات میں کچھ بھی صداقت ہے تو پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نذیر احمد کی واقعیتِ محض کے غیر معمولی چرچے کے شور میں یہ حقیقت دب گئی ہے کہ انھوں نے ناول کی ہیئت استعمال کی، اور یہ ہیئت واقعیت کو پیش نہیں کرتی، اس کی 'تشکیل' کرتی ہے۔ پیش کرنا، موجود کی نقل تیار کرنا ہے جو اصل کے مطابق ہو یا ایک ایسے تاثر کی حامل ہو کہ اصل کے مطابق لگے، جب کہ تشکیل کرنا، کسی موجود کی نئی ترتیب سے دستیاب مواد سے ایک نئی شے کا وضع کرنا ہے، پیش کرنا، اس سابق تجربے کی لسانی تکرار ہے، جو غیر لسانی منطقے، یعنی لوگوں کی عملی زندگی میں رونما ہو، مگر تشکیل اس تجربے کی مدد سے کسی خیال کی تعمیر ہے، اس لیے کہ کوئی نئی ترتیب کسی واضح، منضبط خیال کے بغیر ممکن نہیں۔ لہٰذا پیش کرنے اور تشکیل دینے کا انحصار تو ایک ہی سرچشمے پر ہے، مگر ایک میں انحصار کُلّی اور دوسرے میں جزوی ہے۔ ایک پوری سچائی سے تصویر کشی کرتی ہے، اور دوسری اسے اپنے منشا کے مطابق بروئے کار لاتی ہے۔ چناں چہ فکشن کا یہ تشکیل کردہ موجود، باہر کے موجود سے بیگانہ نہیں ہوتا، دونوں کا رشتہ 'انحصار و آزادی' کا ہوتا ہے، وہ ایک دوسرے پر منحصر بھی ہوتے ہیں اور آزادی کے لیے کوشاں بھی۔

جب فکشن زندگی کی بے نظمی کو اپنی اس ہیئت کی مدد سے نظم میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے، جو زندگی میں موجود نہیں تو یہ اس کی آزادی کا اظہار ہے۔ دوسری طرف فکشن کے موجود پر منحصر ہونے کی صورت یہ ہے کہ اس کا مخاطب 'موجود' کے سوا کوئی اور نہیں، اور کوئی خطاب ایسا نہیں جو مخاطب کے لیے قابلِ فہم زبان اور محاورے میں نہ ہو، اور مخاطب کے مسائل، معاملات اور دل چسپیوں سے متعلق نہ ہو، لہٰذا فکشن مجبور ہے کہ وہ دنیا کو دنیا ہی کی زبان میں اور اس کے تصورات، عقائد، میلانات کی ان حدود میں مخاطب کرے، جہاں فکشن کی ایجاد کردہ ہر نئی بات کی تفہیم بھی کی جا سکتی ہو۔ فکشن دنیا سے مخاطب ہونے کے دوران ہی میں دنیا کا ایک تخیلی تصور قائم کرتا ہے، یہ تصور تخیلی

ہونے کے باوجود ان حدود کا پابند رہتا ہے، جو موجود کی حدود ہیں۔ اس ضمن میں آخری نکتہ یہ ہے کہ موجود کی حدود فقط 'مادّی، حسّی اور باہر' نہیں، یہ 'تصوراتی، مثالی اور داخلی نفسیاتی' بھی ہیں۔ فکشن کا موجود فقط وہ نہیں جو آنکھ سے دکھائی دیتا ہو، باہر یا تاریخ کی کتابوں میں، وہ بھی موجود ہے جو ذہن، تصور، رسم و عقیدے کی آنکھ سے دکھائی دیتا ہو، یا جس کے ممکن ہونے کے یقین کی بنیاد رسم و عقیدے نے فراہم کر رکھی ہو۔ انیسویں صدی کی واقعیت نے موجود کو فقط 'مادّی، حسّی اور باہر' تصور کیا، اسی لیے ہندوستانی قصہ و داستان کی روایت واقعیت سے خالی نظر آئی۔

واقعیت کا عام فہم تصور یہ باور کراتا ہے کہ حقیقت، باہر ایک عام حسیاتی مشاہدے، تجربے کے طور پر موجود ہے اور زبان اس حقیقت کی ٹھیک ٹھیک تصویر پیش کر دیتی ہے، زبان ایک ایسا آئینہ ہے جس میں عام حسیاتی حقیقت اپنے پورے خدوخال کے ساتھ منعکس ہوتی ہے۔ جب کہ ناول کی بیانیہ ہیئت کی اہم خصوصیت، جو اسے ممیز کرتی اور "اہم بناتی ہے وہ محض واقعات نہیں، بلکہ ان واقعات کی وہ موضوعی تعبیریں ہیں جنھیں معنی کی جستجو کی معاصر روش کی روشنی میں انجام دیا جاتا ہے۔[۲۲]" واقعیت، محض واقعے پر، جب کہ بیانیہ ہیئت واقعات کی تعمیر، تشکیل، تعبیر پر زور دیتی ہے۔ اس ضمن میں اگر کوئی بات حقیقی معنی میں واقعیت ٹھہرائے جانے کی مستحق ہو سکتی ہے تو وہ تعبیرِ واقعہ کا عمل ہے، واقعے کو اپنے تناظر میں معانی پہنانے کا عمل ہے، واقعے کی کڑیوں کو توڑنے، بکھیرنے اور ایک نئی معنوی ہیئت تشکیل دینے کا عمل ہے، اور اسی عمل کے ذریعے کوئی مصنف اپنے عصر سے تعلق قائم کرتا ہے۔ وہ دنیا کو منعکس نہیں کرتا، اپنے سلسلۂ خیال کی کرنوں سے دنیا کے تاریک، نیم مخفی گوشوں کو روشن کرتا ہے۔ وہ اپنے تخیل پر دنیا کے استعمار کے قابض ہونے کے امکان کے خلاف جدوجہد کرتا ہے؛ اس کے لیے وہ اپنے تخیل میں دنیا ہی کو، اس کی ترتیب، اس کی فضیلت و مناصب کے نظام، موجود واقعات کو الٹتا پلٹتا رہتا ہے، پھر اسی انتشار میں سے ایک نئی صورت کو وجود میں لاتا ہے۔ اسے ہم عصر کی تلاشِ معنی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔

دنیا کا کوئی فکشن اور کسی زمانے کا فکشن اپنے عصر کی تلاشِ معنی کی روش سے بیگانہ نہیں ہو سکتا، اس لیے 'واقعیت' سے بھی خالی نہیں ہوتا۔ تلاشِ معنی کا سلسلہ زندگی، موت، زمانے، تاریخ، کلچر پر محیط ہوتا ہے۔ اسے وسیع معنوں میں آپ تصورِ کائنات بھی کہہ سکتے ہیں، جس کے ذریعے خود، دوسروں، دنیا، فطرت، خدا، زمانے کو سمجھا جاتا اور ان کے بارے میں توضیحی اور اقداری تصورات قائم کیے جاتے ہیں، زمانے سے جھگڑا جاتا، اس پر سوال قائم کیے جاتے، اسے ردّ کیا جاتا، یہاں تک کہ اس سے گریز کر کے ایک نئی تخیلی، مثالی دنیا کا تصور بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ ایک

تجرید، ایک ذہنی وجود ہوتا ہے۔ ناول کی ساری نام نہاد واقعیت اسی نظامِ معنی، تصور کائنات یا تجرید سے نمو پاتی ہے۔ جارج لوکاچ نے تو ناول کے جملہ عناصر کو تجریدی قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ ناول کے کردار یوٹوپیائی تکمیلیت کا ناسٹلجیا رکھتے ہیں، ایسا ناسٹلجیا جو خود کو اور اپنی خواہشات کو محض یگانہ حقیقت محسوس کرتا ہے۔[۲۳]

نذیر احمد کے تمام ناولوں کی واقعیت بھی، اس تجرید سے نمو کرتی ہے، جسے انھوں نے معاصر عہد کی تلاشِ معنی کی روشوں سے اخذ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ناول دہلی کی مسلم اشرافیہ کی 'حقیقی صورتِ حال' کی عکاسی سے زیادہ اس صورتِ حال کو ناول کی ہیئت میں منظم کرتے ہیں تاکہ اسے بامعنی بنایا جا سکے۔ چناں چہ توبۃ النصوح کی واقعیت ایک سلسلہ وار تجرید پر مبنی ہے۔ پہلا سلسلہ عبارت ہے، اس تجریدی تصور سے کہ نوآبادیاتی ہندوستان عموماً اور مسلمان خصوصاً اخلاقی زوال کا شکار ہیں۔ اسی سے جڑا، اور اسی کا لازمی نتیجہ یہ تجریدی تصور ہے کہ مذہب و شاعری کا رشتہ کش مکش سے عبارت ہے جس میں نئی زندگی کے معانی کا منبع مذہب ہے اور یہ اُس وقت اپنی اس حیثیت کو باور کر سکتا ہے جب یہ شاعری کو بہ طور سرچشمۂ معانی کے معطل کر سکے۔ اس ناول میں دہلی کی مسلم معاشرت سے مماثلت رکھنے والے واقعات سے بنی گئی کہانی، واقعات کا ربط، فضا بندی، مناظر، کردار، مکالموں کا بیان مذکورہ تجرید سے غذا حاصل کرتے ہیں۔

یہ دونوں تصورات انگریز حکم رانوں کی 'ایجاد' تھے۔ یہ ہندوستان کی حقیقی صورتِ حال کا سچا عکس نہیں تھے، انھیں ایک نوآبادیاتی ملک کو ایک نیا ذہنی نظم و ضبط تعلیم کرنے کی خاطر 'وضع' کیا گیا تھا۔ کوئی سماج اخلاق کے اعلیٰ ترین درجے پر فائز نہیں ہوا، اور یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ کوئی سماج بہ حیثیتِ مجموعی اخلاق کے اسفل ترین نشیب میں نہیں گرا، مگر نوآبادیاتی ہندوستان کو بہ حیثیتِ مجموعی اخلاقی، علمی، ثقافتی، تعلیمی انحطاط کا شکار قرار دیا گیا۔ یہ ہندوستان کی نئی تفہیم، نئی شناخت کے اسی وسیع تر عمل کا حصہ تھا، جو تجربی سے زیادہ تصوراتی تھا۔ یہ ایک تصور کے طور پر ہندوستان کی حقیقی صورت حال سے باہر، کنارے پر موجود تھا، مگر اسے ہندوستان کی حقیقی صورتِ حال پر عملاً اثر انداز ہونے کی 'پوزیشن' حاصل تھی۔ توبۃ النصوح اسی پوزیشن سے لکھا گیا ناول ہے۔ یہ ناول شمالی ہندوستان کے 'شریف مسلمانوں' کی زندگی کا بیانیہ اس طور پیش کرتا ہے کہ ہمیں اس کے کردار اپنی نئی شناخت کے لیے سرگرداں نظر آتے ہیں اور جو چیز انھیں سرگرداں رکھتی ہے، وہ اخلاقی انحطاط کا احساس ہے۔ یہ احساس، ان کی حقیقی، بسر کی جانے والی زندگی کے اندر سے رفتہ رفتہ نہیں، ایک اچانک بحران سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک 'کشف' ہوتا ہے، جو ان کی حقیقی زندگی کو نئے معانی دینا

ہے، ایک نئی شناخت چسپاں کرتا ہے۔ تمام خاندان کے لیے یہ کشف ایک باہر کا، کسی اور کا تجربہ ہے، مگر اسے ایک ایسا کردار پیش کر رہا ہے جسے ان سب پر اپنے تجربے کے معنی کو چسپاں کرنے کی 'پوزیشن' اور اختیار حاصل ہے۔ ناول کے تمام واقعات اس تصور کی تجسیم ہیں۔

اُردو فکشن میں یورپی روشن خیالی کی جستجوئے حقیقت کا اثر اگر کسی کے یہاں سب سے پہلے نظر آتا ہے تو وہ نذیر احمد ہیں۔ (یہ الگ بات ہے کہ یہ اثر جذب و گریز کی اس فضا میں لپٹا ہوا ہے جس سے نوآبادیاتی عہد کا شاید ہی کوئی مقامی ادیب بچ سکا ہو) یورپی روشن خیالی نے حقیقت نگاری کے ایک لازمی اصول کے طور پر ناول میں جس عنصر کو مرکزی حیثیت دی، وہ بیان کنندہ ہے، خواہ وہ ناول کا کردار ہو، یا ناول سے باہر ہو۔ اسے متجانس اور یک رنگ سمجھا گیا۔[۳۴] بعض لوگوں (جیسے ای ایم فاسٹر) نے ناول کے کرداروں کے لیے سپاٹ *(flat)* اور بیضاوی (round) کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ ان میں اوّل الذکر ایک ہی طرح سے ہمیشہ عمل کرتے ہیں، ان کی شخصیتیں بدلتی نہیں جب کہ آخر الذکر وقت کے ساتھ خود کو بدلتے ہیں۔ تاہم سپاٹ اور متجانس کردار میں کچھ فرق بھی ہے۔ سپاٹ کردار ایک کٹھ پتلی کی طرح ہے، جامد، ارادے سے خالی، ایک بے روح وجود، جب کہ متجانس کردار ارادے کا حامل ہوتا ہے، مگر اس کا ارادہ فولادی نوعیت کا ہوتا ہے، کسی صورت حال میں تبدیل نہیں ہوتا، مفاہمت و مصالحت اور نتیجے میں اپنی شخصیت کی نشوونما کے عمل سے نہیں گزرتا۔ دوسری طرف ناول کا بیان کنندہ یا کردار اپنی شخصیت میں متجانس و مماثل عناصر رکھتا ہے یا متضاد و متفرق؛ یہ امر محض ایک فنی معاملہ نہیں، بلکہ دنیا کو سمجھنے اور اس کی ترجمانی کرنے کا اصول ہے۔ اٹھارویں صدی سے لے کر اب تک ناول نے بیانیہ نویسی اور کردار نگاری کے جتنے تجربات کیے ہیں، وہ معاصر دنیا کی تفہیمی روشوں سے یا تو ماخوذ ہیں یا ان کے متوازی نشوونما پاتے ہیں۔ توبۃ النصوح کے مرکزی کردار متجانس اور یک رنگ عناصر کے حامل ہیں۔ وجہ بالکل سادہ ہے: متجانس کردار، اس پیغام، اس خیال، اس تجرید کا ایک سچا، غیر مشتبہ وسیلۂ اظہار ہو سکتے ہیں، جو ناول نگار کو مطلوب ہوتا ہے۔ غیر متجانس، تضادات اور ارادے کی آزادی کی حامل شخصیتوں اور فکشن کے کرداروں کی نوآبادیاتی صورتِ حال میں گنجائش نہیں ہوتی۔ اگر کہیں ایسے کردار پیش ہوتے ہیں تو متجانس کردار ان کی بیخ کنی میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے۔ اس امر کی واضح مثال نصوح اور کلیم ہیں۔ نصوح متجانس اور کلیم غیر متجانس کردار ہے۔

یہ درست ہے کہ نصوح، فہمیدہ، علیم، نعیمہ کے کرداروں میں تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں، مگر وہ ایک ہی مرتبہ اور ہمیشہ کے لیے بدلتے ہیں۔ تبدیلی سے پہلے اور تبدیلی کے بعد آپ ان کے سلسلے

میں باقاعدہ پیش گوئی کر سکتے ہیں۔ (کلیم کا معاملہ الگ ہے، اس پر بحث آخر میں کی گئی ہے) اور یہ کہ یہ تمام تبدیلیاں عقلی ہیں۔ اس مفہوم میں کہ ان تبدیلیوں سے پہلے عقل ہی کے ذریعے ان کا تصور کیا جاتا، عقلی دلائل کے ذریعے انھیں ممکن بنایا جاتا یا ان کے راستے میں رکاوٹ ڈالی جاتی اور بعد ازاں عقل ہی کے ذریعے ان کی تفہیم کی جاتی ہے، یہاں تک کہ ان تبدیلیوں کو برقرار رکھنے کے لیے عقلی دلائل سے مدد لی جاتی ہے۔

ناول میں پہلی تبدیلی ہمیں نصوح کے کردار میں ملتی ہے، جس کا محرک ہیضے کی حالت میں اس کا دیکھا گیا خواب ہے۔ وہ دہلی کے طبقۂ اشراف سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا گھر، خاندان کے افراد سے اس کا تعلق، طرزِ زیست مغل ہندوستان کے روایتی مسلم شرفا کا ہے اور اسی کے تحت اس نے اپنے افرادِ خاندان کی تربیت کی ہے۔ نصوح کے بڑے بیٹے کلیم کا کردار مغل ہندوستان کے مسلم شرفا کا پروٹو ٹائپ ہے۔ شاعری، دربار داری، کھیل تماشے، بصری و سمعی فنون سے والہانہ دل چسپی، مگر ہیضے کی وبا نصوح کو اپنے طرزِ زیست کے گناہ گارانہ ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ گناہ کا احساس، گناہ سے توبہ اور قطع تعلقی کا خود بخود باعث بن جاتا ہے۔ ہیضے کی وبا کی فکشن میں معنویت کے ضمن میں آصف فرخی نے خیال انگیز نکتہ ابھارا ہے کہ: ''ہیضے کی قے اور دست جو جسم سے فاسد مادّے کا اخراج معلوم ہوتے ہیں، حالاتِ موجود میں تبدیلی اور ناپسندیدہ و آلودہ ماضی سے قطع تعلق کی پیکر تراشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔[۲۵]'' گویا ہیضے کا طبعی اظہار، نصوح کی داخلی صورتِ حال کی تمثیل ہے۔ نصوح نے ہیضہ کیا گیا، آلودہ ماضی سے قطع تعلق کی بنیاد رکھی گئی۔

نذیر احمد نے ہیضے کی وبا کو استعارہ بنایا ہے۔ اس استعارے کے معنی دو طرح سے ظاہر ہوتے ہیں۔ جب نصوح ہیضے کو ایک ناظر کے طور پر دیکھتا ہے اور جب اس کا تجربہ کرتا ہے۔ ناظر کے طور پر اس کے لیے ہیضہ شکر گزاری کا باعث ہے، اس لیے کہ:

> اُن دنوں لوگوں کی طبیعتیں بہت کچھ درستی پر آ گئی تھیں... غفلت کو ایسا تازیانہ لگا تھا کہ ہر شخص اپنے فرائض مذہبی ادا کرنے میں سرگرم تھا ... غرض اُن دنوں کی زندگی اس پاکیزہ، مقدس اور بے لوث زندگی کا نمونہ تھی جو مذہب تعلیم کرتا ہے۔[۲۶]

لیکن جب خود ہیضہ کرتا ہے اور جان کے لالے پڑتے ہیں تو کبھی اس کی روح تعلقاتِ دنیوی میں بھٹکتی ہے اور کبھی ہر شے ہیچ اور بے وقعت نظر آتی ہے۔ اسے جگ بیتی اور آپ بیتی کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ غور کریں تو ہیضے کی استعاراتی معنویت کے یہ دونوں رُخ بیماری کو انسانی اخلاق و کردار سے متعلق کرتے ہیں۔ سوزن سونٹاگ کے نزدیک بیماری خود استعارہ نہیں، مگر اس سے کئی طرح کے

استعاراتی اور اساطیری تصورات وابستہ ہیں؛ اور وہ بیماری جسے اسرار خیال کیا جاتا ہو اور جس سے بھیانک خوف وابستہ ہو تو اسے لفظی طور پر نہ سہی، اخلاقی طور پر زبوں محسوس کیا جاتا ہے۔[۲۷] سونٹاگ نے یہ بات تپ دق اور سرطان کے ضمن میں لکھی ہے اور ان دونوں بیماریوں سے جو واہمے، اساطیری تصورات وابستہ ہیں، انھیں بیان کیا ہے۔ طاعون ان دونوں بیماریوں سے مختلف ہے، اس لیے اس سے اور طرح کے اساطیری واہمے جڑے ہیں۔ تپ دق اور سرطان آہستہ رو ہیں، جب کہ طاعون سریع اور وبا ہے۔ ایک دن میں سیکڑوں آدمی چھج جاتے ہیں۔ تپ دق اور سرطان کو ایک بیماری کے طور پر 'تجربہ' کیا جا سکتا ہے، مگر طاعون اس کا موقع ہی نہیں دیتا، سوائے اس کے کہ کوئی اس کے حملے سے جانبر ہو جائے۔ ایک شخص کی موت اور سیکڑوں کی موت کے اثرات اور معانی یکساں نہیں ہو سکتے۔ ایک شخص کو رفتہ رفتہ مرتے ہوئے دیکھنا المناک ہے، مگر سیکڑوں کو چھجتے ہوئے دیکھنا ایک سخت بے زار کن مشاہدہ ہے۔ یہاں نذیر احمد کی فنی دسترس داد طلب ہے کہ انھوں نے ایک وبا کو منتخب کیا، جو ناول کے بنیادی موضوع سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ دہلی کی مسلم اشرافیہ اپنے 'ناپسندیدہ، فاسد ماضی' کو اپنی ذات سے خارج کرنا چاہتی تھی، یہ ماضی نئی شناخت میں مزاحم تھا۔ اس سارے عمل کے لیے طاعون سے بہتر استعارہ نہیں ہو سکتا تھا۔ ہیضہ، نصوح کے کردار میں تبدیلی کی بنیاد بنتا ہے۔ تبدیلی کا حقیقی عمل اس خواب سے شروع ہوتا ہے جو اس نے ڈاکٹر کی دی گئی دوا پینے کی حالت میں دیکھا۔ پہلے اس خواب کا ابتدائی منظر دیکھیے:

> کیا دیکھتا ہے کہ ایک بڑی اور عالی شان عمارت ہے، اور چوں کہ نصوح خود بھی کبھی ڈپٹی مجسٹریٹ حاکم فوج داری رہ چکا تھا، تو اس کو یہ تصور بندھا کہ یہ گویا ہائی کورٹ کی کچہری ہے، لیکن حاکم کچہری کچھ اس طرح کا رعب دار ہے کہ باوجودے کہ ہزاروں لاکھوں آدمیوں کا اجتماع ہے، مگر ہر شخص سکوت کے عالم میں ایسا دم بخود بیٹھا ہے کہ گویا کسی کے منھ میں زبان نہیں... اتنی بڑی تو کچہری ہے مگر مختار اور وکیل کسی طرف دیکھنے میں نہیں آتے... کچہری کا خیال نصوح کو حوالات کی طرف لے گیا، تو دیکھا کہ ہر شخص ایک علیحدہ جگہ میں نظر بند ہے۔ جیسا مجرم ہے اس کے مناسب حالت اس کو حوالات میں سختی یا سہولت کے ساتھ رکھا گیا ہے۔ حوالات کے برابر جیل خانہ ہے، مگر بہت ہی برا ٹھکانہ ہے، محنت کڑی، مشقت سخت۔ جو اس میں گرفتار ہیں، سولی کے متمنی اور پھانسی کے خواستگار۔[۲۸]

روزِ حشر کی یہ کیفیات نو آبادیاتی ہندوستان کی کسی انگریزی عدالت کی یاد دلاتی ہیں۔ بیماری سے جھوجھتے نصوح کے خواب میں انگریزی عدالت کی واضح تمثال کا ظاہر ہونا کچھ کم معنی خیز نہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ خواب لاشعور کا اظہار ہیں۔ یہ بھی اب سامنے کی حقیقت ہے کہ شعور کے مقابلے میں

لاشعور قدیمی ہے: اس معنی میں کہ لاشعور کی جڑیں فرد اور معاشرے کے بچپن میں ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ خواب میں ظاہر ہونے والی علامتیں ان اساطیر، لوک کہانیوں وغیرہ سے ماخوذ ہوتی ہیں جنھیں ہم بچپن میں سنتے ہیں۔[۲۹] دوسرے لفظوں میں شعور ہم سے بچپن چھین سکتا ہے، مگر لاشعور ہمارے بچپن کو خوابوں کی صورت زندہ رکھتا ہے۔ اس تناظر میں نصوح کے خواب میں ظاہر ہونے والی روزِ حشر کی تمثیل لاشعوری علامتوں سے یک سر خالی ہے۔ پوری کی پوری تمثیل وہی ہے جو نصوح کے شعور کا حصہ ہے۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ نصوح کے شعور نے اس کے لاشعور، اس کے بچپن، اس کے ماضی کو کامل شکست دے دی ہے؟ خواب، شعور کو تلپٹ کرتا ہے، جب کہ یہاں شعور خواب کے سرچشمے کو تلپٹ کر رہا ہے۔ یہی نہیں پورا خواب، خواب کے حقیقی عمل سے بیگانہ ہے۔

نصوح کا خواب اس قدر منظم و مرتب، استدلال و منطق سے اوّل تا آخر آراستہ ہے کہ لگتا ہے کہ وہ تمام راستے مسدود کر دیے گئے ہیں، جو لاشعور میں چھپے چوروں، خوفِ خلق سے دبائے گئے جذبوں، رشتوں، تعلقات اور خواہشوں کو چپکے چپکے خوابوں میں ظاہر ہونے کا موقع دیتے ہیں۔ اگرچہ نذیر احمد نصوح کے خواب کے شروع ہونے سے پہلے یہ لکھتے ہیں کہ: ''اب متخیلہ نے ان کو اگلے پچھلے تصورات سے گڈ مڈ کر کے ایک نئے پیرائے میں سامنے لا کھڑا کیا'' مگر نصوح کے خواب کو جس طور بیان کیا گیا ہے، اس میں متخیلہ بس اتنی ہے کہ وہ تصویریں بناتی ہے، مگر کچھ بھی گڈ مڈ نہیں، سب کچھ مثالی عقلی تنظیم کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خواب سے بیدار ہونے کے بعد نصوح کو خواب کی تعبیر کی ضرورت نہیں پڑتی، تعبیر کی ضرورت وہاں ہوتی ہے جہاں کوئی الجھن ہو، مگر یہاں سب کچھ واضح ہے، لہٰذا وہ سیدھے سادے خواب کو امر من جانب اللہ، رویائے صادقہ اور الہام الٰہی کہتا ہے، جس کا مفہوم لفظی و حقیقی ہوتا ہے، استعاراتی و علامتی نہیں۔ خواب کا استعاراتی ہونا ہی، تعبیر کیے جانے کی راہ ہموار کرتا ہے۔

واضح رہے کہ تعبیرِ خواب کے ذریعے اس الجھن کو دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، جو خواب دیکھنے والے کے ماضی اور حال میں عدم مطابقت کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کی سب سے اہم مثال تو ہمیں حضرت یوسفؑ کے اپنے خواب (گیارہ ستاروں، سورج اور چاند کو سجدہ کرتے دیکھا) اور عزیزِ مصر کے خواب کی تعبیر میں ملتی ہے۔ عزیزِ مصر نے دیکھا کہ سات موٹی گائیں، سات دبلی گایوں کو کھا رہی ہیں۔ دونوں خواب مستقبل کی پیش گوئی تھے۔ پہلے خواب میں اجرامِ فلکی کا سجدہ کرنا، حضرت یوسفؑ کو بادشاہت ملنے کی علامت تھا اور دوسرے خواب میں گایوں کا اپنی ہی جنس کو کھانا قحط کی علامت تھا۔ گویا دونوں رویائے صادقہ تھے، مگر علامتوں میں لپٹے ہوئے۔ اسی طرح

حاتم طائی پہلے سوال کے جواب کی تلاش کے دوران میں جب خرس کے بادشاہ کے ہاتھوں ایک غار میں قید ہوتا ہے تو خواب میں ایک پیر مرد کو دیکھتا ہے جو اسے خرس کی بیٹی سے شادی کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ خواب سے بیدار ہوکر حاتم کی یہ الجھن دور ہو جاتی ہے کہ آیا وہ خرس کی بیٹی سے شادی کرے نہ کرے۔ حاتم کے خواب کا پیر مرد، بزرگ دانش مند کا آرکی ٹائپ ہے، جو اس کے لاشعور کی گہرائی میں مضمر تھا۔ دوسری طرف نصوح اپنے باپ کو خواب میں دیکھتا ہے، مگر یہاں بھی باپ ماضی کو نہیں، مستقبل کو سامنے لاتا ہے؛ اُس کی موت کے بعد کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ اُس کے آئینے میں اپنا ممکنہ انجام دیکھ کر عبرت پکڑتا ہے۔ نیز وہ خواب دیکھنے اور اس کی تفہیم کے دوران میں خواب کے استعاراتی مندرجات کی نفی کرتا ہے، اس لیے وہ ایک واضح، شک وشبے سے بالاتر راستے کا انتخاب کرتا ہے۔ ناول میں یہ وہ مقام ہے جہاں استعارے و علامت کے خلاف پہلی مرتبہ باقاعدہ ایک محاذ کھلتا ہے، جس کا نشانہ کلیم اور اس کا طرزِ زندگی ہے، جسے استعارے کا استعارہ کہنا چاہیے۔ نصوح کا خواب ایک ایسی تفریق کو وجود میں لاتا ہے، جو حتمی ہے اور جس میں مصالحت کا کوئی امکان نہیں۔ یہ تفریق، خود نصوح کی سابقہ اور نئی زندگی میں ہے، اس کے شعور اور لاشعور میں ہے اور مذہب و شاعری میں ہے۔ کلیم، نصوح ہی کا ماضی ہے، اس کا لاشعور، اس کا بچپن ہے۔ ناول میں نصوح کا مجموعی عمل فقط بچپن سے، ماضی سے قطعی بیگانگی اختیار کرنا نہیں، بلکہ ان تمام علامتوں کو مٹانا بھی ہے جو کسی بھی انداز میں اسے ماضی کی ایک جھلک بھی دکھاتی ہوں۔ اس کے کردار کی تبدیلی یک رنگ، یک جہت اور مکمل ہے۔ ایک مکمل پیراڈائم کی تبدیلی ہے، جس میں وہی نظم وضبط اور ترتیب و تنظیم ہے جو کسی عقلی تصور میں ہوتی ہے۔ خواب کے بعد نصوح ہمیشہ کے لیے بدل جاتا ہے؛ وہ اپنے گناہ آلود ماضی پر توبہ کرتا اور صوم وصلوٰۃ کی پابند زندگی بسر کرتا ہے، اور اپنے خاندان کی تربیت اس 'شعور' کے مطابق کرتا ہے جو اسے 'رویائے صادقہ' نے عطا کیا ہے۔

یہاں یہ نکتہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ نصوح کا خواب میں روزِ حشر کا منظر دیکھنا، کیا مذہب کے اسی تصور کی طرف مراجعت نہیں ہے جسے اس نے بچپن میں سنا، پڑھا تھا اور اس کے لاشعور کا حصہ بن گیا تھا؟ لہٰذا اس کے خواب سے لاشعور خارج نہیں ہوا۔ بہ ظاہر یہ بات معقول ہے، مگر قصہ یہ ہے کہ نصوح کے خواب میں سرے سے کوئی علامت ہی ظاہر نہیں ہوئی، جس کی توضیح کی ضرورت ہو؛ دوسری بات یہ کہ جو محاکات پیش ہوئی ہیں، وہ تمثیلی صفت تو رکھتی ہیں، علامتی نہیں۔ وہ سیدھی سادی اس نظامِ عدل کی تمثیل ہیں، جس کا مشاہدہ نصوح نے دورانِ ملازمت کیا یا اپنے اردگرد کرتا ہے، اور جس کی طاقت اور استحکام کے سلسلے میں اسے وہی یقین حاصل ہے، جس کا تجربہ وہ اپنے مذہبی اعتقادات کے سلسلے میں کرتا ہے۔

ناول کے واقعات سے ظاہر ہے کہ نصوح کے لیے اس کے کردار کی تبدیلی محض اس کے باطن کی تبدیلی نہیں، جس کے رنج و نشاط کو آدمی خود تک محدود رکھتا ہے اور دنیا کا تجربہ ایک فرد انسان کے طور پر کرتا ہے۔ نصوح کے یہاں تبدیلی اس کے شعور میں واقع ہوتی ہے، جسے وہ خود تک محدود نہیں رکھتا، اسے وہ دوسروں پر بھی نافذ کرنا چاہتا ہے۔ نصوح کا اپنے بیوی بچوں کو نیک، صوم وصلوۃ کا پابند بنانے کی سعی کرنا اس یقین کے تابع ہے کہ مذہب ہی تمام معانی کا سرچشمہ ہے لہٰذا حقیقی بامعنی زندگی وہی ہے جو مذہبی احکام کے مطابق بسر کی جائے۔ مذہب کو معنی کا مطلق سرچشمہ تسلیم کرنے کے بعد، اسے غیر متزلزل یقین حاصل ہو جاتا ہے، اس کی باقی زندگی معنی کی جستجو کے سفر سے یکسر بے نیاز ہو کر 'واحد معنی' کے نفاذ میں گزرتی ہے۔ معنی کے نفاذ میں وہ خود کو حق بہ جانب سمجھنے کے لیے طاقت کی اس تمثیل کو دلیل بناتا ہے، جو اپنی اصل میں سیاسی ہے۔ یہ بات کچھ کم قابل غور نہیں کہ نصوح اپنے بچوں کی تربیت کے سلسلے میں اپنے اختیار کو باور کرانے کے لیے کسی مذہبی حکم سے رجوع نہیں کرتا، بلکہ سیاسی تمثیل سے کام لیتا ہے۔

میری غفلت نے میرے ملک کو غارت اور میری سلطنت کو تباہ کر دیا۔ میری بے خبری نے نہ صرف مجھ کو ضعیف الاختیار بنایا بلکہ رعیت کو بھی ایسا سقیم الحال کر دیا کہ اب ان کے پنپنے کی امید نہیں۔ جس طرح چھوٹے چھوٹے نواب اور رجواڑے سلطان وقت کے حضور میں اپنے ملکوں کی بدنظمی کے واسطے جواب دہی کیا کرتے ہیں، اور ان کی غفلت اور بدعنوانی کی سزا ملتی ہے۔ واجد علی شاہ سے سلطنت منتزع ہوئی والی ٹونک مسند حکومت سے اتار دیے گئے، میں بھی بادشاہ دو جہان کے حضور اپنے گھر کی خرابی کا جواب دہ ہوں۔ اور میں نے مصمم ارادہ کر لیا ہے کہ آئندہ سے میری خانہ داری کے ملک میں جتنے رخنے ہیں بند، جتنے خلل ہیں مسدود، جتنے نقص ہیں پورے، جتنے ستم ہیں دفع کیے جائیں۔"[30]

نصوح نہ صرف اپنے اختیار کا تصور ایک ریاستی سربراہ کے طور پر کرتا ہے، بلکہ اس اختیار کو بروئے کار لانے کے لیے اسی طریق کار کو جائز سمجھتا ہے جسے نوآبادیاتی حکم رانوں نے ہندوستانیوں کے لیے روا سمجھا تھا۔ دوسرے لفظوں میں وہ یہ باور کراتا ہے کہ معنی یا کسی بھی نظام کے نفاذ میں طاقت کہاں موجود ہے اور اسے کس طور استعمال کیا جا سکتا ہے۔ واجد علی شاہ کا ذکر برائے بیت نہیں۔ واجد علی شاہ کی عیش پروری اور کلیم کی آزادانہ زندگی میں گہری نسبت ہے، واجد علی شاہ کی ریاست کو جس سبب سے منتزع کیا گیا، کم و بیش وہی سبب کلیم کی آزادہ روی کی صورت موجود ہے۔ نوآبادیاتی عہد کے اصلاحی اور تعلیمی ناول کس خاموشی سے، مگر گہرے انداز میں حکمران اشرافیہ کے سیاسی اقدامات کو جائز ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس کا کچھ کچھ اندازہ نصوح کی سیاسی تمثیلوں سے کیا جا سکتا ہے۔

نصوح کے نفاذِ معنی میں فہمیدہ، علیم، سلیم اس کا ساتھ دیتے ہیں، نعیمہ راہِ راست پر آجاتی ہے، صرف کلیم اس راہ میں روڑا ثابت ہوتا ہے۔ نصوح اور کلیم کی کش مکش کا محور یہ ہے کہ نصوح مذہب کو اور کلیم شاعری کو معنی کا سرچشمہ خیال کرتا ہے۔ مذہب، واحد معنی میں خود کو پیش کیے جانے پر اصرار کرتا ہے، جب کہ شاعری معنی کی اضافیت میں اعتقاد رکھتی ہے۔ واحد معنی، منظم منطقی تصور ہے، جب کہ معنی کی اضافیت استعاراتی شے ہے۔ واحد معنی شک سے بالاتر رہنے کی کوشش کرتا ہے، اور استعارہ، ابہام پسند ہوتا ہے۔ واحد معنی اجارہ پسند ہوتا ہے، اور استعارہ انکشاف پسند۔ واحد معنی تسلیم، اطاعت، بندگی کا مطالبہ کرتا ہے، اور معنی کی اضافیت، فرد کی آزادی کا تقاضا کرتی ہے۔ واحد معنی ہمیشہ طاقت کا جویا رہتا ہے، جب کہ استعارہ حُسن و لطافت کا۔ چناں چہ واحد معنی کا سیاسی رخ اختیار کرنا عین فطری ہوتا ہے، اور استعارے کے لیے ثقافتی اوضاع اختیار کرنا منطقی ہوتا ہے۔ یہ تمام باتیں ہمیں نصوح اور کلیم کے قول و عمل اور دونوں کی باہمی کش مکش میں ملتی ہیں۔ نصوح، کلیم کو اطاعت و بندگی پر مائل و مجبور کرنے کے لیے کوئی بھی طریقہ اختیار کرنے پر تیار رہتا ہے، اور کلیم اپنی آزادی کا اثبات کرنے کے لیے ہر قیمت ادا کرنے پر آمادہ۔ نصوح کا تربیتِ خاندان کا منصوبہ اپنے طریقِ کار میں 'سیاسی' ہے، وہ خود اسے 'انتظامِ جدید' کہتا ہے، اور کلیم اسے نئے نئے دستور اور قاعدے کہتا ہے۔ نصوح، کلیم پر خود کو مختار سمجھتا ہے، مگر کلیم اپنی خود مختاری پر کوئی آنچ نہیں آنے دینا چاہتا۔ کلیم کی ساری مزاحمت اپنی آزادی کے تحفظ کی ہے؛ وہ اپنے باپ، خدا، مذہب کا منکر نہیں، ان سب کے اس انتظامِ جدید کے خلاف ہے، جسے بزور نافذ کیا جارہا ہے۔

نصوح اپنے تربیتی منصوبے کے اثبات کے لیے تمام مثالیں معاصر سیاسی و سماجی صورتِ حال سے لاتا ہے، جب کہ کلیم اپنی آزادی کے اثبات کے لیے تمام دلائل اس ثقافت سے لاتا ہے، جس کی علامتوں تک سے نصوح کو نفرت ہے۔ یوں دونوں کا رخ دو مختلف سمتوں میں ہے، اور دونوں کے خیالات میں وہی فاصلہ ہے جو معاصر صورتِ حال اور پرانی سمجھی جانے والی ثقافت میں ہے۔ کلیم کے پاس اپنی آزادی کے حق میں کئی دلائل ہیں۔ مثلاً یہ کہ: ''دوسرے کے افعال سے کیا بحث اور کسی کے اعمال سے کیا سروکار، کوئی بے دین ہے تو اپنے لیے اور کوئی زاہد اور پرہیزگار ہے تو اپنے واسطے۔'' اس کے نزدیک آزادی کا بنیادی اصول عدم مداخلت ہے۔ وہ نہ کسی کے معاملات میں دخل اندازی کا قائل ہے نہ کسی اور کو اپنی آزادی کی راہ میں حائل ہونے کا حق دینے کو تیار ہے۔ کلیم اپنی ماں کو مخاطب کر کے کہتا ہے: ''مجھ کو تمھارے ماں باپ ہونے سے انکار نہیں۔ گفتگو اس باب میں ہے کہ تم کو میرے افعال میں زبردستی دخل دینے کا اختیار ہے یا نہیں۔ سو میں سمجھتا ہوں کہ نہیں

ہے۔'' دوسری طرف کلیم کے ماں باپ زبردستی دخل کو عین روا اور مذہبی فریضہ سمجھتے ہیں۔ یعنی انھیں کلیم کی آزادی کے تصور سے قطعاً اتفاق نہیں۔ حتیٰ کہ وہ کلیم کی رائے کی آزادی کو آزادی بھی گم راہی خیال کرتے ہیں۔ غور کریں تو ہمیں یہاں بھی واحد معنی اور استعاراتی معنی کی کش مکش دکھائی دیتی ہے۔ کلیم جب کہتا ہے کہ کوئی بے دین ہے تو اپنے لیے اور کوئی زاہد ہے تو اپنے لیے، تو واضح کرتا ہے کہ معنی اضافی ہے، بے دین اور زاہد کے لیے نہ صرف زندگی کے الگ الگ اور اپنے اپنے معانی ہیں، بلکہ انھیں ان معانی کے تحت جینے کی آزادی ہے، مگر 'واحد معنی' کے لیے یہ صورت حال انتشار اور بحران کی ہے، جس کی موجودگی کی تاب 'واحد معنی' اپنے اندر نہیں پاتا۔ جدید انتظام کو سب سے بڑا خطرہ معنی کی اس اضافیت، اس آزادی، عدمِ مداخلت کے اس اصول سے ہے۔ واحد معنی چوں کہ اپنے نفاذ سے ایک لمحہ غافل نہیں ہو سکتا، اس لیے وہ ہر طرح سے، ہر زاویے سے مداخلت کو جائز سمجھتا ہے۔ نصوح کی ساری کوششیں معنی کی اضافیت کے دعوے اور اس پر عمل پیرا ہونے والے کردار، اور اس کی علامتوں کے انسداد کی ہیں۔

کلیم کو یہ آگاہی حاصل ہے کہ آزادی کی حفاظت، جرأت طلب ہے، اور ایک عظیم ذمے داری ہے۔ چناں چہ وہ اپنے باپ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ:

اگر زور اور سخت گیری کے خوف سے میں اپنی رائے کی آزادی نہ رکھ سکوں تو تف ہے میری ہمت پر، نفرین ہے میری غیرت پر، اور میں اس میں کلام نہیں کرتا کہ آپ کو اپنے گھر میں ہر طرح کے انتظام کا اختیار حاصل ہے، مگر اس جبری انتظام کے وہی پابند ہو سکتے ہیں جن کو اس کی واجبیت تسلیم ہو یا جو اس کی مخالفت پر قدرت نہ رکھتے ہوں۔

کلیم نے یہ بات اُس وقت کہی، جب ظاہر دار بیگ کی خود غرضی کے ہاتھوں زخم خوردہ ہوا تھا، اور چوری کے الزام میں کوتوال نے اسے دھر لیا تھا، اس کی انا نے سخت چوٹ کھائی ہوئی تھی۔ یہ اس کے خیالات، طرزِ زندگی، ظرف کے امتحان کا لمحہ تھا۔ وہ بے آبروئی اور جگ ہنسائی کا شکار تھا۔ اس نے جھکنے سے انکار کیا، اور یوں اپنی آزادیِ رائے کا تحفظ کیا۔ اصل یہ ہے کہ آزادی کا یہ 'جدید، سیکولر تصور' ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ فرد کی آزادی کا سیکولر تصور اس شخص کے ذریعے ناول میں پیش ہو رہا ہے، جو سراسر اپنی قدیم اشرافی ثقافت میں پیرا ہوا ہے، اور جسے نئے تعلیمی، اصلاحی منصوبے نے بے توقیر کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ کلیم کو اس بات پر فخر ہے کہ: ''دنیا میں جیسے اور شریف معزز خاندانوں کے بیٹے ہیں، اگر میں سب سے اچھا نہیں تو کسی سے برا بھی نہیں۔'' شاعری، شطرنج، گنجفے، تاش، چوسر، کبوتر بازی، پتنگ بازی جیسے ہنروں میں ''

عاق ہے جن پر امیر زادے فخر کرتے ہیں۔ کلیم کے لیے سخت حیرت کا باعث ہے کہ کل تک جو چیزیں افتخار کا باعث تھیں، آج اچانک کیوں کر مردود ہو گئیں۔ اسے اس تبدیلی کا سبب تلاش کرنے سے کوئی دل چسپی نہیں، بس حیرت ہے۔ دو ایک جگہوں پر وہ نصوح کو جنون میں مبتلا ضرور کہتا ہے، جسے بعد ازاں نصوح مبلغانہ جوش سے برحق قرار دیتا ہے۔ دراصل اشرافیہ کلچر کلیم کے خون میں اترا ہوا ہے، اور اسے اپنی شناخت کے کسی بحران کا سامنا نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے باپ سے گفتگو، مکالمے، مناظرے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ چوں کہ شناخت کا بحران اسے درپیش نہیں، اس لیے اسے نصوح کے انتظامِ جدید کے اسباب کو جاننے سے بھی دل چسپی نہیں۔

کلیم اپنے تمام ہنروں میں اپنی شاعرانہ شناخت کو مقدم رکھتا ہے۔ نصوح کو بھی کلیم میں جو برائیاں نظر آتی ہیں، ان میں شاعری سرِفہرست ہے۔ نصوح کی نظر میں کلیم پر شاعری کی پھٹکار تھی۔ یعنی کلیم کا آزادی کا 'جدید، سیکولر تصور' خود اس کی اپنی اشرافی ثقافت اور اس کے سب سے بڑے مظہر شاعری میں مضمر تھا جو اپنی نہاد میں استعاراتی ہے۔ جمع خاطر رہے کہ اس نے یہ تصور اخذ نہیں کیا، اپنی ثقافت سے اٹوٹ وابستگی کا اثبات کرتے ہوئے اس سے متبادر ہوا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا اپنی ثقافت سے تعلق 'عقلی' نہیں، لاشعوری، وجدانی، باطنی ہے۔ جب کہ نصوح کا تربیتِ خاندان کا سارا عمل شعوری، ارادی، عقلی ہے۔ یہاں تک کہ نصوح نے عقلی طور پر ہی مذہب کی اہمیت کا احساس کیا تھا۔ جس خواب نے اسے تبدیل کیا تھا، وہ ایک مذہبی، عرفانی واردات تھا، نہ اس کے مثل، وہ سراسر ایک عقلی تجربہ تھا، اپنی سابقہ زندگی کے تجزیے، حساب کتاب کا نتیجہ تھا۔

بلاشبہ یہ نذیر احمد کی کردار نگاری کا کمال ہے کہ ناول میں کلیم ہی جا بجا اشعار پیش کرتا ہے، کوئی دوسرا کردار نہیں۔ تاہم یہ اشعار فقط کلیم کے شاعر ہونے کا احساس ہی نہیں دلاتے، ہمیں اس سرچشمۂ معنی سے بھی مطلع کرتے ہیں، جہاں سے کلیم کی آزادی کے تمام تصورات پیدا ہوتے تھا۔ توبۃ النصوح ایک بنیادی نوعیت کی ثقافتی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ کہ یہی سرچشمۂ معنی اپنی ثقافتی معنویت، سماجی افادیت اور معاشی اہمیت کھو چکا ہے۔ نصوح کا کلیم کی شاعری کو پھٹکار کہنا، اس کی تمام کتب کو نذرِ آتش کرنا اور تصاویر کو پھاڑ ڈالنا، جہاں اور کئی پہلو رکھتا ہے، وہاں یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ کلیم کی شخصیت و کردار کے سرچشمۂ معنی کی ثقافتی معنویت، اب قصۂ پارینہ ہے۔ اس طرح کلیم کا نوکری کی تلاش میں دولت آباد جانا اور شاعری کو ذریعۂ روزگار بنانے کی کوشش میں غالب کا یہ شعر اپنے تعارف میں فخریہ انداز میں کہنا: آج مجھ سا نہیں زمانے میں/شاعرِ نغز گو و خوش گفتار، مگر صدرِ اعظم کا جواباً یہ فرمانا: ''لیکن انتظامِ جدید کے مطابق ریاست میں کوئی خدمتِ شاعری باقی

نہیں۔'' شاعری کی معاشی اہمیت، اور اس سارے نظام کے خاتمے کا واضح اعلان ہے، جس میں ایک شاعر کو کسی دوسری شناخت یا کسی دوسرے فن کی حاجت نہیں تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ دولت آباد کے صدرِ اعظم (جنھیں انگریز سرکار نے اس ریاست کے نوجوان، ناتجربہ کار مسند نشین کو معزول کر کے انتظامی کمیٹی کا سربراہ مقرر کیا تھا) اور نصوح کے شاعری سے متعلق خیالات میں غیر معمولی یکسانیت ہے۔ کلیم کی نوکری کے باب میں شاعرانہ گزارشات کے جواب میں صدرِ اعظم نہایت روکھے انداز میں فرماتے ہیں: ''جہاں تک میں سمجھتا ہوں، ایسے مضامین و اشتغال و انہماک رکھنے سے ذہول و غفلت، استخفاف، معصیت، استحسان لہو و لعب، اختیار مالا یعنی کے سوائے کچھ اور بھی حاصل ہے؟'' گویا انتظامِ جدید میں صرف خدمتِ شاعری ہی کا خاتمہ نہیں ہوا، شاعری کی ایک فن کے طور پر توقیر بھی باقی نہیں رہی۔ دنیا جہان کا کون سا عیب ہے جس کا ذمے دار شاعری کو قرار نہیں دیا گیا۔ توبۃ النصوح میں شاعری کی آزادروی پر مبنی فنی توقیر کا خاتمہ اس قدر علامتی معنویت کا حامل ہے کہ بعد کی صورتِ حال کو اس کی مدد سے سمجھ سکتے ہیں۔ (نذیر احمد کے معاصرین میں آزاد، سرسید، حالی، ذکاء اللہ بھی اسی رائے کے حامل تھے) ناول میں شاعری پر جتنے اعتراضات ہیں، مذہبی اخلاقی ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعری جس آزادانہ فکر کی حامل تھی، آگے چل کر اس کا مذہبی شدت پسندی کے ہاتھوں گلا گھونٹنے کا 'کینن' نصوح نہیں بنا؟ انیسویں اور اوائل بیسویں صدی کے قارئین نے اپنی شناخت کے بحران سے نکلنے کے لیے نصوح ہی کو لنگر بنایا۔ میور اور کیمپسن سے لے کر افتخار احمد صدیقی (جو نصوح کو سچا دیندار مسلمان اور کلیم کو شاعر نہیں ٹیڈی شاعر کہتے ہیں) تک نے اس ناول کو مسلمانوں کی اخلاقی اصلاح کا سب سے مقبول اور موثر بیانیہ قرار دیا (البتہ ڈاکٹر صادق، احسن فاروقی، انیس ناگی، آصف فرخی استثنائی مثالیں ہیں)

ناول میں نصوح اور کلیم کی کش مکش کا اگر کوئی عروجی نقطہ ہے تو وہ ہے، کلیم کی کتب کا جلایا جانا۔ نصوح کتب کے جلانے کے بعد مطمئن ہو جاتا ہے کہ اس نے ساری خرابی کی جڑ اکھاڑ پھینکی ہے۔ جب کلیم گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے، تو نصوح اس خیال سے کہ شاید کوئی تحریر چھوڑ گیا ہو، اس کے کمروں میں جاتا ہے۔ نصوح کو نوکروں ہی سے پتا چلتا ہے کہ صاحب زادے نے دو کمرے لے رکھے تھے۔ یہاں ناول نگار نے نصوح کے چوکنا ہونے کا ذکر کیا ہے، جو بے جا ہے۔ نصوح جس طبقہ 'اشراف' سے تعلق رکھتا ہے، اس میں بالغ بیٹا الگ ہی رہتا ہے۔ وہ بسم اللہ کی رسم، مکتب کے میاں جی یا گھر پر استاد جی کی تعلیم کے بعد، اگر شوق رکھتا تھا تو کسی صاحب کمال کی تلاش میں نکلتا تھا، اور اپنی تعلیم مکمل کرنے کے بعد اپنے والد سے 'آزاد' ہو جاتا تھا۔ یہاں تک کے 'شریف گھروں'

حویلی تعمیر اس نوعیت کا ہوتا تھا کہ زنان خانہ، مردانہ، دیوان الگ الگ ہوتے تھے۔ اس طور گھر میں تمام افراد کو ایک قسم کی خود مختاری حاصل رہتی تھی۔ یہی نقشہ اس ناول میں بھی پیش ہوا ہے۔ کلیم نے صحن والے کمرے کا نام عشرت منزل اور اخیر والے کمرے کا نام خلوت خانہ رکھا تھا۔ عشرت منزل، ہم جولیوں کے ساتھ بیٹھنے، کھیلنے کے لیے وقف تھا اور خلوت خانہ میں پڑھنے لکھنے کی کتابیں تھیں۔ عشرت منزل اور خلوت خانہ، کلیم کے ایک بالغ انسان کے طور پر آزادی سے اپنی زندگی بسر کرنے کے اختیار کا مظہر ہیں، یہ اختیار اسے بغاوت نے نہیں، ثقافت نے دیا ہے۔ ان کمروں کے اندرون کی جو منظر کشی نذیر احمد نے کی ہے، اس سے کلیم کے ذوق کی نفاست کا اندازہ ہوتا ہے۔ عشرت منزل میں وہ سب کچھ نہایت سلیقے سے چنا گیا تھا، جس کی توقع انیسویں صدی میں دہلی کے ایک امیر گھرانے کے صاحب ذوق شخص سے کی جاتی تھی۔ کمرے کے بیچ چوکیوں کا فرش، سفید چاندنی، قالین، گاؤ تکیہ، اگال دان، پیچوان، کرسیاں، چھت سے لٹکتا ہوا پنکھا، جھاڑ، جھاڑوں کے بیچوں بیچ رنگ رنگ کی ہانڈیاں، دیواروں پر تصویریں اور قطعات۔ نصوح اس سب کو دیکھ کر سکتے میں آ گیا کہ کتنی دولت خداداد بے ہودہ نمائش اور تکلف میں لٹا دی گئی۔ کیا ہی اچھا ہوتا کہ یہ سب روپیہ محتاجوں کی امداد میں صرف ہوتا۔ نصوح ابھی یہ سب سوچ ہی رہا تھا کہ اس کی نظر گنجفہ، شطرنج، چوسر، تاش کھیل کی چیزوں اور ارگن باجے پر پڑی، اور اس کے فوراً بعد اسے طلائی جلد کی موٹی سی کتاب نظر پڑی۔ اسے کھولا، دیکھا۔

وہ تصویروں کا البم تھا مگر تصویریں کسی عالم، حافظ اور درویش خدا پرست کی نہیں، ملکو پکھاوجی، تان سین خان گویا، میر ناصر احمد بین نواز، صمد خان پہلوان، کھلونا بھانڈ، حیدر علی قوال، نتھو کبڑا، قاری علی محمد، بھکو، عدو جواری اس قسم کے لوگوں کی۔ شیشہ آلات کی وجہ سے نصوح نے دیوار والی تصویروں کو بہ غور نہیں دیکھا تھا۔ اب البم کو دیکھ کر اسے خیال آیا۔ آنکھ اٹھا کر دیکھتا ہے تو وہ تصویریں اور بھی بے ہودہ تھیں۔ قطعے اور طغرے اگرچہ ان کا سواد خط پاکیزہ تھا، مضمون و مطلب دین کے خلاف، مذہب کے برعکس۔[۲۱]

نصوح کے لیے یہ تصور ہی محال ہو چکا تھا کہ اس کے گھر کی ریاست کے اندر ریاست قائم کی جا سکتی ہے (حالاں کہ گھر کے اندر 'چھوٹی چھوٹی ریاستیں' نہ صرف مدت مدید سے چلی آتی تھیں، بلکہ ایک 'شریف گھر' کا ان کے بغیر تصور ہی نہیں کیا جا سکتا تھا) وہ اپنی چھوٹی سی ریاست میں جس کے انتظام کو لاگو کرنے کے لیے دن رات ایک کیے ہوئے تھا، اس کے آئین کے مطابق مذہب کے برعکس کوئی شے وجود کا استحقاق ہی نہیں رکھتی تھی۔ چناں چہ اس نے وہیں سے ایک فرش اٹھا کر سب کی خبر لینی شروع کی اور آن کی آن میں سب کو توڑ پھوڑ کر برابر کیا۔ اس کے بعد خلوت خانہ کی

باری تھی۔ یہاں اس قدر ”جلدیں تھیں کہ انسان ان کی فہرست لکھنی چاہے تو سارے دن میں بھی تمام نہ ہو، لیکن کیا اُردو کیا فارسی سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں۔ جھوٹے قصّے، بے ہودہ باتیں، فحش مطلب، لچے مضامین، اخلاق سے بعید، حیا سے دور۔“ اگرچہ نصوح کتابوں کی جلدوں کی عمدگی، خط کی پاکیزگی، کاغذ کی صفائی، عبارت کی خوبی، طرزِ ادا کی برجستگی سے متاثر ہوا تھا اور اسے کلیم کا کتب خانہ ذخیرۂ بے بہا معلوم ہوا تھا، مگر ”معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد ... دریدنی تھی۔“ کچھ دیر نصوح حیص بیص میں رہا، بالآخر یہی قرار پایا کہ ان کا جلا دینا ہی بہتر ہے۔ جو کتابیں جلائی گئیں، ان میں فسانۂ عجائب، قصۂ گل بکاؤلی، آرائش محفل، مثنوی میر حسن، مضحکات نعمت عالی، منتخب غزلیاتِ چرکین، ہزلیات جعفرزٹلی، قصائدِ ہجویہ مرزا رفیع سودا، دیوان جان صاحب، بہارِ دانش با تصویر، اندرسبھا، دریائے لطافت، کلیاتِ رند، دیوانِ نظیر اکبر آبادی، کلیاتِ آتش، دیوانِ شرر شامل ہیں۔ اس طور کلیم کی عشرت منزل اور خلوت خانے کے تمام ساز و سامان کو خاکستر کر دیا گیا، کلیم نے اپنے باپ کے گھر میں جو ایک چھوٹی سی ریاست بنا رکھی تھی، اس کا انتزاع نہیں ہوا، تباہی ہوئی، اور ایک ایسے طریقے سے ہوئی، جسے اُردو فکشن کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ سی ایم نعیم نے کتابوں کے نذرِ آتش کیے جانے کو ”اُردو ناول کے انتہائی دہشت ناک مناظر میں سے ایک منظر قرار دیا ہے۔“[۳۲]

توبۃ النصوح کا یہ حصّہ لکھتے ہوئے نذیر احمد کسی کرب سے گزرے کہ نہیں، اس بارے میں نذیر احمد کا کوئی بیان نہیں ملتا۔ (تاہم اس کا کچھ کچھ اندازہ اُنھیں اُس وقت ہوا ہوگا جب اصحاب الاخبار کو جلایا گیا)۔ اس لیے بھی کہ اُس زمانے میں اس ناول کو اس طور پڑھا ہی نہیں گیا جیسا بیسویں صدی میں یا اب پڑھا جا رہا ہے۔ چناں چہ اُس زمانے میں شاید ہی کسی نے کتابوں کے نذرِ آتش کیے جانے سے وابستہ تشدد کی طرف نگاہ کی ہو، اور نذیر احمد کو وضاحت کی ضرورت پیش آئی ہو۔ نذیر احمد کے قارئین کی ایک طویل عرصے تک خاموشی، ایک طرح سے کتابوں کے نذرِ آتش کیے جانے کو صائب سمجھنے کی توثیق تھی؛ وہ سب خار و خس تھا جس کا جلا دیا جانا ہی اس سے نجات کا واحد ذریعہ تھا۔

یوں بھی انیسویں صدی میں اس ناول کو شمالی ہندوستان کے مسلمانوں نے اپنے ان زخموں کا مرہم سمجھا تھا جو شناخت کے بحران نے لگائے تھے۔ ہر چند نذیر احمد اور ان کے انگریز مربیوں کا یہ کہنا تھا کہ یہ ناول تمام مذاہب کے لوگوں کے لیے اخلاقی اصلاح کا قصہ پیش کرتا ہے، اور نذیر احمد نے تو پیش لفظ میں مسلمانوں کے روزے اور ہندوؤں کے برت، نماز کو ہندوؤں کی پوجا پاٹ، زکوٰۃ کو ہندوؤں کے دان کو مماثل قرار دیا تھا، مگر حقیقت یہ ہے کہ ناول مسلمانوں ہی کی زندگی اور ان کے

مسائل کو موضوع بناتا ہے۔ ہمیں ناول میں 'مشترکہ ہندوستانی تہذیب' کی کوئی قابلِ ذکر شہادت یا علامت نہیں ملتی۔ کوئی ہندو، سکھ کردار نہیں ملتا، نہ نصوح کے دیوان خانے میں آتا جاتا ہوا، نہ گھر سے مسجد جاتے ہوئے راستے میں کسی ہندو یا سکھ بھائی سے نصوح کی ملاقات کا موقع پیدا ہوتا ہے، اور نہ کلیم کے احباب میں کسی دوسرے مذہب کا کوئی ہندوستانی شامل ہے، حالاں کہ کلیم کے کردار میں اس بات کی گنجائش زیادہ تھی۔ جس زمانے میں یہ ناول لکھا گیا، اُس زمانے میں مذہب، زبان، علاقے، نسل کی بنیاد پر ہندوستانیوں کو شناخت کرنے کی عملی کوششیں کی جا رہی تھیں۔ مثلاً ڈبلیو ڈبلیو ہنٹر اسی سال شماریات کے محکمے کے ناظمِ عمومی بنے تھے، جس سال ان کی کتاب دی انڈین مسلمانز شائع ہوئی۔ انھی کی نگرانی میں شماریاتی جائزے اور امپیریل گزیٹر تیار ہوئے۔ (ایک مصنف اور منتظم کی ایک ہی شخصیت میں یک جائی، اپنی جگہ کافی معنی خیز ہے) ہندوستانیوں کی ان تمام شناختوں کو، جو آج اپنی پوری شدت سے، ایک بدیہی حقیقت کے طور پر موجود ہیں، انھیں شماریاتی جائزوں، گزیٹر، مردم شماری کے ذریعے، سرکاری مرتبہ ملا۔ ہندوستانیوں کو مختلف شناختی زمروں میں بانٹ کر سمجھا جانے لگا، تاکہ ان کے لیے قابلِ عمل سرکاری پالیسیاں بنائی جا سکیں۔ یہ خالص سیاسی اور انتظامی حکمتِ عملی، نہ صرف برصغیر کی نئی سیاست پر، بلکہ اُردو، ہندی، بنگالی، مراٹھی وغیرہ کے جدید ادب کی تشکیل پر فیصلہ کن طریقے سے اثر انداز ہوئی۔

ہمیں یہ بات مزید گہرائی میں سمجھنے کی ضرورت ہے کہ جدید اُردو فکشن کا آغاز تخلیق کار کی روایتی من کی ترنگ کا نتیجہ نہیں تھا۔ ہمارے نئے فکشن نگار کو تخیل کی آزادی حاصل تھی، نہ قلم کی۔ شناخت، اصلاح، انحطاط کے کلامیے اس کے تخلیقی باطن میں ان جرثوموں کی طرح سرایت کر گئے تھے، جن کے 'اثر' کو محسوس کیا جا سکتا ہے، انھیں دیکھا، سمجھا اور آنکا نہیں جا سکتا۔ (انھیں دیکھنے اور سمجھنے کا مرحلہ آیا، مگر بعد میں۔ یہ الگ قصہ ہے) ان کلامیوں کو تخلیق کار کے باطن میں ایک طرف اقتداری حیثیت حاصل ہو گئی تھی اور دوسری طرف ان سے غیر معمولی تقدیس، اخلاقی ذمے داری کا مذہبی و قومی احساس وابستہ ہو گئے تھے کہ ان سے ہٹ کر سوچنا اوّل تو ممکن ہی نہیں تھا، اور اگر کوئی سرپھرا ایسا سوچتا تھا تو وہ 'قوم دشمن، اخلاق دشمن' سمجھا جانے لگتا۔ چناں چہ توبۃ النصوح کے مطالعے سے مسلمانوں کو اپنے لیے ایک واضح سمت ملی تھی، اپنی مذہبی شناخت کو قائم رکھتے ہوئے انتظامِ جدید کا حصہ بننے کے ضمن میں۔ یہ ناول انھیں باور کراتا تھا کہ وہ اپنے مذہبی شعائر کے ذریعے اپنی الگ، واضح، قطعی شناخت برقرار رکھنے میں 'آزاد' ہیں۔ انھیں مسجد میں جانے، تبلیغ کرنے کی بھی 'آزادی' ہے اور اپنے مکاتب و کلچر کو ترک کر کے مدرسے میں جانے اور انگریزی سرکار میں نوکری

حاصل کرنے کا حق بھی حاصل ہے؛ سرکار ان کے مذہب میں مداخلت نہیں کرتی، بس اس خاموش غیر تحریری معاہدے کے ساتھ کہ وہ کارِ سرکار پر نہ تو سوال اٹھائیں، نہ اس کے جواز پر لب کھولیں، مگر آج ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس مرہم کی تیاری میں کیا کیا عناصر کہاں کہاں سے لے کر شامل کیے گئے۔

نذیر احمد نے اس ناول کا بنیادی خیال ڈینئل ڈیفو کے 'مذہبی ڈرامے' The Family Instructor سے لیا تھا۔ (اس حوالے سے ڈاکٹر محمد صادق اور افتخار امام صدیقی تفصیل سے لکھ چکے ہیں، جسے دہرانے کی ضرورت نہیں) نذیر احمد کا یہ عمل اس عہد کی 'فلٹر تھیوری' کے مطابق تھا۔ انھوں نے ڈیفو کی کتاب کا سیدھا سادہ ترجمہ کرنے کی بجائے، اس کے بنیادی خیال کو اپنی زبان، ماحول، کرداروں، واقعات میں ڈھال دیا، تاہم کتابوں کو نذرِ آتش کرنے کا واقعہ ڈیفو کی کتاب سے لیا۔ دی فیملی انسٹرکٹر میں بڑی بیٹی کی کیفیت کم و بیش وہی ہے جو کلیم کی ہے؛ دونوں بڑے ہیں اور خود کو اپنے بُرے بھلے کا ذمہ دار سمجھتے ہیں۔ دونوں کے والدان کی کتابوں کے ذاتی ذخیرے ہی کو ان کی گم راہی کا سبب خیال کرتے ہیں۔ ڈیفو کے یہاں جن کتب کو جلائے جانے کا ذکر ہے، ان میں ڈراموں کی کتابیں، فرانسیسی ناول، تمام جدید شعرا کی نظمیں شامل ہیں۔ اس فیملی کے یہاں اگر کوئی کتاب بچ جاتی ہے تو وہ بائبل ہے یا 'دعاؤں کی کتاب' اور 'ترحم کی عادت' ہے۔

نصوح کتابوں کے جلانے کی منطق پر فہمیدہ (اپنی بیوی) سے گفتگو کرتا ہے۔ فہمیدہ کہتی ہے کہ کاغذ کا جلانا بھی بڑا گناہ ہے چہ جائے کہ کتاب کو جلایا جائے۔ نصوح کی دلیل ہے کہ کاغذ بھی کپڑے کی طرح بے جان چیز ہے۔ اصل چیز کتاب کے عمدہ مضامین ہیں۔ اس کے جواب میں فہمیدہ کہتی ہے کہ: ''خیر کچھ ہی سہی، مگر کتاب ہے تو ادب کی چیز۔ پھر تم نے جلائی کیوں؟'' اس پر نصوح کہتا ہے: ''جن کتابوں کو میں نے جلایا، ان کے مضامین کفر اور شرک اور بے دینی اور بے حیائی اور فحش اور بد گوئی اور جھوٹ سے بھرے ہوئے تھے۔'' جب فہمیدہ کہتی ہے کہ اگر ایسا ہی ہے تو جلانا ضرور تھا، پڑی رہتیں بک بکا جاتیں۔ اس کے جواب میں نصوح جو کچھ فرماتے ہیں، وہ بھی اُردو فکشن کا ایک نادر بیانیہ ہے۔ نصوح گھر کی بدرو میں گھسنے والے ایک سانپ کا قصہ تمثیلاً بیان کرتے ہیں۔

> سانپ کی نسبت تم نے ہرگز نہیں کہا کہ پڑا بھی رہنے دو، شاید کوئی سپیرا دو چار ٹکے پیسے مول لے جائے گا۔ میں تم سے سچ کہتا ہوں کہ یہ کتابیں اس سانپ سے زیادہ موذی اور اس سے کہیں زیادہ خطرناک تھیں اور ان کی قیمت چوری اور ٹھگی کے مال سے بڑھ کر حرام، کلیم کو اور پھنکار کیا ہے؟

فہمیدہ ایک سعادت مند اور شوہر کی ہاں میں ہاں ملانے والی بیوی کی طرح بس اتنا سوال کرتی ہے کہ اس زہر کا تریاق کیا ہے؟ نصوح کا جواب ہے: دین و اَخلاق کی کتابیں۔

نصوح اور فہمیدہ کے درمیان یہ گفتگو دو اشخاص کے درمیان نہیں، ایک کردار کے خود اپنے اندر جھانکنے، خوف زدہ ہونے اور پھر اپنے خوف پر غالب آنے کی کوشش کے سوا کچھ نہیں۔ اس حصے کو سرسری طور پر پڑھنے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ فہمیدہ، نصوح کے ضمیر کی علامت ہے، خاص طور پر جب وہ کہتی ہے کہ کاغذ کو جلانا گناہ ہے، مگر جب وہ نصوح کے ہر جواب سے متفق ہو جاتی ہے، یعنی اپنے موقف پر قائم رہنے کی بجائے نصوح کے موقف کو اپنا لیتی ہے، اپنے سوال کو ایک صاحب الرائے شخص کا استفہام بنانے کی بجائے، ایک نیم متجسس وجود کا سرسری سوال بنا ڈالتی ہے تو کہنا پڑتا ہے کہ جیسے فہمیدہ، نہیں، نصوح خود اپنے آپ سے سوال جواب کر رہا ہے۔ (یوں بھی ایک واضح نظریے، آئیڈیالوجی کی ترسیل 'مردانہ' ہوتی ہے، اپنی علامتوں اور اسلوب میں) ناول میں شاید یہ پہلا موقع ہے کہ نصوح اپنے اندر جھانکتا ہے۔ اسے اپنے عمل کے مبنی بر گناہ ہونے کا احساس ہوتا ہے، مگر اس سے پہلے کہ اس پر ندامت کا غلبہ ہو، وہ خود کو اپنے عمل کے صائب ہونے کا یقین دلانے کے لیے سانپ کا قصہ یاد کرتا ہے۔ نصوح قطعاً لاشعوری طور پر مشرقی کتابوں اور سانپ میں مماثلت دریافت کرتا ہے۔ دونوں میں یہ مماثلت تو بالکل سامنے کی ہے کہ سانپ اپنے زہر کی وجہ سے اور کتابیں کفر و فحاشی والے مضامین کی بنا پر موذی اور خطرناک ہیں، بڑی مماثلت یہ ہے کہ سانپ زیر زمین، خفیہ، ظلمت میں، پُر اسرار زندگی بسر کرتا ہے؛ اچانک، سرعت سے ظاہر ہوتا اور بے خبری میں اس طور وار کرتا ہے کہ اس کی پیش بندی نہیں کی جا سکتی۔ سانپ کو گرفت میں لانا آسان ہے، نہ اس سے وابستہ خوف پر قابو پانا سہل ہے۔ ناگ پوجا کی اساطیری روایات میں بھی سانپ کی پرستش اس کے خوف کی وجہ سے ہے۔ یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس کی پرستش، اس کے خوف کو دور کر دیتی ہے۔

نصوح مشرقی کتابوں کے لیے جب سانپ کا استعارہ لاتا ہے (جو سانپ سے متعلق مسلم ذہن ہی وضع کر سکتا ہے، ہندوؤں کے لیے تو سانپ کا مارنا بہت بڑا پاپ ہے) تو یہی باور کرانا چاہتا ہے کہ ان کتابوں کی زندگی، سانپ ہی کی طرح زیرِ زمین، خفیہ، ظلمت میں اور پُر اسرار ہے، ان کے اثرات کے بارے میں قطعیت سے کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی۔ کتابیں اسی انسانی ذات میں اپنی زندگی جیتی ہیں، جو زیر زمین، خفیہ اور پُر اسرار ہے، اسے آپ لاشعور کہہ لیجیے۔ چوں کہ کتابوں کی رسائی محض انسانی ذات کی بالائی سطحوں، یعنی روزمرہ، ہمہ دم متغیر شعور تک نہیں ہوتی، بلکہ ذات کی گہرائیوں، مستقل تصورات اور تصورات تشکیل دینے کی صلاحیت کو مہمیز کرنے تک ہوتی ہے، اس لیے یہ ان تمام قوتوں کے لیے سانپ سے زیادہ موذی اور خطرناک ہیں، جو انسانی ذات کو خاص قسم کے تصورات میں مقید رکھنا چاہتی ہیں۔

نصوح سانپ ہی کی طرح ان کتابوں سے خوف زدہ ہے، اس خوف میں جنس سے ڈر کی بھی کچھ رمق موجود ہے (سانپ اور جنس کا تعلق قدیم اساطیر سے چلا آتا ہے) اور نصوح کو شاعری میں محض عشق کا ذکر ہی فحش لگتا ہے، اور کسی حد تک اس عیسوی اساطیری سانپ کا تلازمہ بھی، جس نے باغِ عدن سے آدم وحوا کو نکلوایا تھا۔ کلیم کی 'کفر وفحاشی' پر مبنی کتابیں، اس کی 'نئی جنت' یا جنتِ موہوم کے لیے اس کی تگ وتاز کے لیے سانپ کی طرح خطرناک ہوسکتی تھیں۔ نصوح کتابوں کے جلائے جانے کے بعد جب فہمیدہ سے کہتا ہے کہ وہ کلیم کی حقیقت تک پہنچ گیا ہے، تو گویا اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ کلیم کے لاشعور تک، تاریکی میں ملفوف اس خفیہ مقام تک رسائی پانے میں کامیاب ہوا ہے، جہاں صرف کتابیں، سانپ کی طرح نہایت پُر اسرار انداز میں اثر انداز ہوتی ہیں۔ نصوح کا رویہ اولاً کولمبس کا سا اور بعد میں ایک فاتح کا ہے، ایک ایسا فاتح جس کا ہدف اپنا ماضی، لاشعور اور کلیم ہے!

کلیم کو اپنے کتب خانے کے جلائے جانے کی اطلاع مرزا فطرت سے ملتی ہے۔ اس پر یہ خبر بجلی بن کر گری، مگر وہ لال پیلا ہو کر خاموش رہا۔ نذیر احمد نے کلیم کے لیے یہ موقع پیدا نہ کیا کہ وہ اپنے افرادِ خانہ میں سے کسی سے اپنی کتابوں کے حق میں کچھ کہہ سکے۔ اسے نہ تو کوئی اپنی نہایت عزیز اشیا کے برباد کیے جانے کا پرسہ دے سکا، نہ وہ اپنا استغاثہ کسی کے آگے پیش کر سکا۔ کلیم کو اس ضمن میں 'خاموش' رکھنے سے نصوح کے لیے کافی گنجائش پیدا ہوگئی کہ وہ اپنے عمل کو صائب ثابت کر سکے۔ فہمیدہ اپنے شوہر سے سوال ضرور کرتی ہے، اس میں اختلاف کا بھی کوئی پہلو ہوتا ہے، مگر اس کی اپنی کوئی رائے نہیں، جس پر وہ قائم رہ سکے اور اس کی بنا پر نصوح کے عمل کا محاسبہ کر سکے۔ عورتوں کی اصلاح کو مطمحِ نظر بنانے والے نذیر احمد کے لیے شاید ممکن نہیں تھا کہ وہ فہمیدہ کو صاحب الرائے بناتے۔ دوسری طرف توبۃ النصوح سے ڈیڑھ صدی پیش تر (یہ سوال بھی غور طلب ہے کہ نذیر احمد نے کسی معاصر یا قریب تر کے زمانے کے انگریزی ناول کو کیوں سامنے نہ رکھا؟) لکھے گئے ناول دی فیملی انسٹرکٹر میں بھی کتابوں کے جلائے جانے کی منطق پر مکالمے موجود ہیں۔ ڈیفو نے یہ گنجائش نکالی کہ بڑی بیٹی اپنی کتابوں کے حق میں اپنی بہن سے کچھ کہہ سکے۔ اس مکالمے میں ہمیں مذہب و ادب کی باہمی کش مکش سے متعلق بعض اہم باتیں ملتی ہیں جو عیسائی دنیا کی خصوصیت تھیں، مگر جو آج بھی قابلِ غور ہیں۔

پہلی بہن: ... ڈراما دیکھنے یا پڑھنے میں کیا نقصان ہے؟ کیا ان میں وہ کافی ضرر ہے جو انھیں جلائے جانے کا جواز پیش کر سکتا ہے؟

دوسری بہن: باجی، پہلی بات یہ ہے کہ جو وقت ہمارے پاس ہے، وہ ابدیت کے مقابلے میں، جس کے لیے

ہمیں تیار رہنا چاہیے، کم ہے اور اتنا مختصر ہے کہ اگر ممکن ہو تو اس کا بہتر استعمال کرنا چاہیے۔

پہلی بہن: میں نے ڈرامے سے بہت کچھ خیر سیکھا ہے۔

دوسری بہن: کیا آپ نے الہامی کتاب سے زیادہ نہیں سیکھا؟

پہلی بہن: شاید نہیں۔

دوسری بہن: پھر تم بڑی اسکالر ہو۔

پہلی بہن: ٹھیک، آگے کیا؟

دوسری بہن: دوسری بات یہ ہے کہ وہ معمولی خیر جسے تم ان میں سے حاصل کرنے کا کہہ رہی ہو، بہت کچھ بدی سے ملا ہے۔ اس میں نفس پرستی، سرکشی، قابل نفرت مواد اس قدر ہے کہ کوئی پرہیز گار شخص محض خوش وقتی کی خاطر انھیں برداشت نہیں کرے گا۔

پہلی بہن: بہت خوب؛ پس تم خوف زدہ ہو کہ ڈراما دیکھتے ہوئے تم ترغیب کا شکار ہو سکتی ہو۔ میرا خیال ہے کہ تم خود اس قدر ترغیب انگیز ہو۔

دوسری بہن: نہیں بہن، میرا خیال ہے میں اب خطرے میں نہیں ہوں دوسروں کے مقابلے میں، لیکن بہتر ہوگا اگر میں خدا سے دعا کروں جیسا کہ ''خدا کی دعا'' میں ہے، مجھے ترغیب کی طرف نہ دھکیلے، میں خود کو اس میں نہیں جانے دوں گی۔

پہلی بہن: ڈراموں کے بہترین انتخاب کو آگ میں جھونکنے کے سلسلے میں بھی کچھ کہنے کے لیے آپ کے پاس ہے؟

دوسری بہن: ماں کی خواہش اور اصلاح۔ تمام باتوں میں والدین کی اطاعت کرو۔[۳۳]

ڈیفو اور نذیر احمد دونوں کے ناولوں کے بیان کنندہ ادبی کتب کے جلائے جانے کو 'برحق' سمجھتے ہیں، دونوں کے نزدیک ادبی کتب بدی پر مائل کرتی ہیں، دونوں مذہبی کتب کی موجودگی میں دوسری کتابوں کو غیر ضروری ہی نہیں، سخت گمراہ کن قرار دیتے ہیں اور گمراہی کے قلع قمع کو مذہبی فریضہ سمجھتے ہیں۔ چناں چہ دونوں ناولوں میں کتابوں کا نذرِ آتش کیا جانا ایک 'مقدس، نیک عمل' ہے۔ غور کریں تو دینی و ادبی کتب کی تفریق کی جڑیں عیسائیت کے گناہِ اوّلیں کے تصور میں اتری ہوئی ہیں۔ دی فیملی انسٹرکٹر میں بھی ہمیں یہ بات ملتی ہے کہ ایک آدمی کے قصور سے ہم سب گناہ گار ہوئے اور ایک کی اطاعت سے ہم سب نیک ہو سکتے ہیں۔ 'ایک' کی اطاعت میں ایک خدا، ایک پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم، ایک باپ اور ایک کتاب کی اطاعت شامل ہے۔ 'ایک' کا شعوری رشتہ اضافیت و تکثیریت سے ہے۔ لہٰذا 'ایک' سے ہٹ کر ہر شے 'دنیوی، کفر، سرکش، نفس پرست' ہے، اس لیے 'ایک' کی دنیا

میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔ اس تصور ہی کی وجہ سے مذہب و دنیا میں نہ صرف تفریق وجود میں آتی ہے بلکہ مذہب کو دنیا پر ہر اعتبار سے فضیلت بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ عیسوی دنیا میں المیہ کا تصور بھی اسی کے بطن سے پھوٹتا ہے، جب 'دنیا' خود کو باور کرانے کی کوشش میں 'تقدیر' سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ۱۹۷۱ء میں لکھا گیا دی فیملی انسٹرکٹر، اپنے پس منظر میں کتابوں پر روک ٹوک کی پوری تاریخ رکھتا ہے۔ ۱۵۵۷ء میں چھاپے خانے کی ایجاد کے بعد پوپ چہارم نے ممنوعہ کتب کا اشاریہ (Index Prohibitorum) مرتب کرایا تھا، جس پر مسلسل نظر ثانی کی جاتی رہی۔ یہ سلسلہ بیسویں صدی کے نصف میں بھی جاری رہا۔ اس اشاریے میں وہ تمام کتابیں درج کی جاتی رہیں جنھیں 'مضر، کافرانہ، فحش اور مخرب اخلاق' گردانا جاتا تھا اور جنھیں پوپ کی اجازت کے بغیر پڑھا نہیں جا سکتا تھا۔ عیسوی سماج میں کن خیالات کو قبول کیا جائے گا، اور کس قسم کے علم کے پھیلاؤ کی اجازت ہوگی، اس کا فیصلہ پوپ کرتا تھا۔ ریاست بھی چرچ کا ساتھ دیتی تھی۔

ہنری ہشتم نے کتابوں پر اختیار و نگرانی کے لیے 'کورٹ آف اسٹار چیمبر' قائم کیا۔ سترھویں صدی میں Law of Libel نافذ ہوا۔ اگرچہ Libel کا لفظی مطلب چھوٹی کتاب تھا، تاہم اس قانون کے تحت وہ سب کتابیں قابلِ ضبطی تھیں جو توہین آمیز، مفسدانہ، گستاخانہ یا فحش ہوتی تھیں۔ اس طور دی فیملی انسٹرکٹر کے لکھے جانے سے پہلے چرچ اور ریاست کتابوں کے ذریعے خیالات کی آزادانہ نشر و اشاعت کو سخت تعزیری قوانین کے تابع کر چکی تھیں۔ یہ سلسلہ بعد میں بھی جاری رہا۔ ۱۸۵۷ء میں 'فحش اشاعت ایکٹ' جاری ہو چکا تھا۔ اس قانون کے تحت فحش کتابیں لکھنے والوں ہی کو نہیں شائع کرنے اور بیچنے والوں کو بھی گرفتار کیا جا سکتا تھا۔ ۱۸۶۸ء میں لارڈ چیف جسٹس کاک برن نے فحاشی کی تعریف بھی وضع کر دی تھی، جس کے مطابق ''فحاشی کی آزمائش یہ ہے کہ جو تحریر اپنے پڑھنے والوں کے ذہن کو بگاڑ یا بدعنوان بنانے کا میلان رکھتی ہے، وہ فحش ہے۔''[۳۴] فحاشی کی اس تعریف پر ایلس کریگ کا تبصرہ ہمیں دی فیملی انسٹرکٹر اور توبۃ النصوح کے تصورِ اخلاق کو سمجھنے میں بہت مدد دیتا ہے۔

صریحاً، اگر اس تعریف کا اطلاق تسلسل سے کیا جاتا تو اس نے ادب کو نرسری کی سطح پر گھٹا دیا ہوتا۔ آمرانہ انداز میں اس کے اطلاق سے یہ افراد کے لیے ناانصافی کا خوف ناک سرچشمہ اور سائنس، ادب اور معاشرے کے لیے نقصان دہ ثابت ہوئی۔[۳۵]

اُردو فکشن میں یہ سب توبۃ النصوح کے ذریعے 'فلٹر' ہو کر داخل ہوا۔ اس سے پہلے اُردو فکشن اور شاعری میں مذہب و ادب کو ایک دوسرے کا مقابل سمجھنے کی روش موجود نہیں تھی، اس لیے

ادب کے خلاف مذہب ہونے کی بحث موجود تھی، نہ فحاشی ایک اہم ادبی مسئلے کے طور پر موجود تھی۔
شعرا شیخ، زاہد، بے روح مذہبی رسمیات کا مضحکہ اڑاتے تھے، مگر انھیں شاید ہی مذہب پر حملہ تصور کیا
گیا ہو۔ البتہ شاعری کے بعض حصوں کے سوقیانہ، رکیک اور مبتذل ہونے کا تصور ضرور موجود تھا، مگر
یہ بھی ایک اخلاقی تصور سے زیادہ ایک جمالیاتی مسئلہ تھا۔ نہ صرف اس مسئلے کی تشخیص، تشکیل اور
ترجمانی ادبا نے کی، بلکہ اسے اظہار کا غیر فصیح، بازاری انداز قرار دیا، نیز اس مسئلے کو ہمیشہ ادب کی
مرکزی روایت سے ایک خاص دوری پر، اور اس سے الگ تصور کیا گیا۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت
یہ ہے کہ وہ مضحکات، جن کی ذیل میں سوقیانہ و رکیک ادب کو رکھا گیا، کبھی مشاعرے اور
داستان سرائی کی محافل میں نہیں سنائے گئے۔ اصل یہ ہے کہ کلیم کے ذخیرۂ کتب پر کفر و فحاشی کا
الزام، فحاشی کے اس کلامیے (ڈسکورس) ہی کی توثیق ہے جو اُس زمانے میں جاری تھا۔ جس سال
توبۃ النصوح شائع ہوا، اسی برس پنڈت کرشن لال (جو انجمن پنجاب کے رکن تھے) نے فحاشی پر
ایک لیکچر تیار کیا، جس کا خلاصہ پنجابی اخبار میں ۲۱ / اگست ۱۸۷۴ء میں شائع ہوا۔ گارساں
دتاسی نے اسے اپنے ۱۸۷۴ء کے مقالے میں اقتباس کیا ہے۔ پنڈت صاحب کے لیکچر کا یہ حصہ
فحاشی کے تصور کی تفہیم میں مدد دیتا ہے۔

آدمی ہی کی طرح یا تو کوئی فحش مضمون بالکل عریاں ہو سکتا ہے، یا نیم برہنہ، یا نامکمل طور پر پوشیدہ یا شائستہ۔
اس لحاظ سے اسلوب بیان کی چار الگ الگ قسمیں ہیں۔ (۱) وہ جس میں کوئی مذموم مضمون انتہائی بدتہذیبی
سے عریانی کے ساتھ بیان کیا جائے، (۲) وہ جس میں صنائع و بدائع سے اس کا ستر کیا جائے، (۳) وہ جو
آزادی میں حُسن کا پہلو باقی رکھے، (۴) وہ جس میں بات بڑی احتیاط اور سنوار کے ساتھ کہی جائے۔[۳۶]

پنڈت صاحب نے اس اصول کی روشنی میں سنسکرت، عربی، فارسی، ہندی، اُردو، انگریزی
ادب میں فحش کتب کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک فارسی اور اُردو میں فحشِ مستور، جس پر دہرا پردہ
پڑا ہو، اس کی مثالیں موجود ہیں۔

فارسی انشا میں کوئی تالیف ایسی نہیں جس میں اس طرح کا فحش نہ ہو۔ اس ضمن میں بہارِ دانش خاص طور پر
بدنام ہے۔ گلستاں تک جس کو اخلاق و نصیحت کی کتاب تسلیم کیا جاتا ہے، اس عیب سے خالی نہیں... ریختی
میں پوری بے حیائی کے ساتھ فحش بیانی ہوتی ہے... رہی دوسرے درجے کی فحش بیانی جس پر اکہرا پردہ پڑا
ہو، سودا، انشا، رنگین، نظیر وغیرہ کے ہاں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں، لیکن اگر انگریزوں کی عینک سے دیکھا
جائے تو ساری ہندوستانی تخیلی کتابوں پر فحش نگاری کا الزام عائد ہو سکتا ہے۔[۳۷]

کم و بیش یہی وہ کتابیں ہیں جو کلیم کے کتب خانے کی زینت تھیں۔ اس سے ایک بات

بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد نے فارسی، اُردو کے سارے تخیلی ادب کو انگریزوں کی نظر سے دیکھا اور فحش قرار دیا۔ انھوں نے یہ کھکھیڑ اٹھائی ہی نہیں کہ فحاشی ایک استعماری کلامیہ ہے، اس کی تہ میں عیسوی ثنویت کے ساتھ ساتھ مشرق و یورپ کی وہ ثنویت بھی کارفرما ہے، جس کے مطابق مشرق ہر اعتبار سے یورپ کے برعکس ہے؛ مشرق توہم پرست، یورپ عقلیت پسند ہے، مشرق پس ماندہ و درماندہ، اور یورپ ترقی یافتہ ہے، مشرق کا تخیل فحاشی کا دلدادہ اور یورپی ذہن تہذیب، شائستگی کا علم بردار ہے۔ یہ ثنویت جب ہندوستانیوں کے ذہن میں ایک 'امر واقعہ' کے طور پر جگہ بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہے تو استعمار کار کو یہ اختیار خود بخود مل جاتا ہے کہ وہ ہندوستانیوں کو تہذیب و شائستگی سکھانے کے لیے نئی کتب تیار کروا سکے، ان کے 'گناہ گار تخیل' کو پہلے توبہ وندامت پر مائل کرے اور پھر ان کی اصلاح کر سکے۔

غور طلب بات یہ ہے کہ اصلاح و اخلاق پر لمبے لمبے مناظرے اپنے ناولوں میں شامل کرنے والے نذیر احمد اپنے کسی کردار کے لیے یہ موقع کیوں پیدا نہیں کرتے کہ وہ مشرقی تخیل کے استعاراتی اظہار کا استغاثہ پیش کر سکے؟ اصل یہ ہے کہ نذیر احمد نے توبۃ النصوح کے لیے مذہب و ادب کی اس تفریق کو بہ طور واقعیت منتخب کیا، جس میں مذہب ہی تمام معانی کا ماخذ ہے۔ بہ طور ناول توبۃ النصوح کی یہ ایک بڑی کام یابی ہے کہ یہ اپنے تھیم کے ساتھ بالعموم وفادار رہتا ہے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ ناول میں ہمیں مذہب کے سرچشمۂ معانی ہونے کا 'فلسفہ' اس کے جملہ واقعات اور واقعات کے بیان میں اپنی تمام نزاکتوں کے ساتھ ملتا ہے۔ معانی کے واحد سرچشمے کے طور پر مذہب اسی وقت خود کو قائم کر سکتا اور منوا سکتا ہے، جب معانی کے سرچشمے ہونے کے دوسرے دعوے داروں کا قلع قمع کیا جائے۔ واحد معنی ہو، واحد اتھارٹی ہو، واحد مرکز ہو، واحد طرزِ حکومت ہو، واحد تشخص ہو یا واحد تصورِ کائنات ہو، ان کا قیام ان تمام مظاہر کے انسداد کے بغیر ممکن نہیں، جو کسی دوسرے، مختلف معنی کا دعویٰ کرتے ہوں یا 'دیگر و مختلف معانی' تصور کرنے کی ترغیب دیتے ہوں۔ لہٰذا یہ بات اصول کا درجہ رکھتی ہے کہ واحد معنی، واحد شناخت، واحد تصورِ اخلاق اپنے نفاذ کے عمل ہی میں تشدد کو جنم دیتے ہیں۔ کلیم کے کتب خانے کا جلایا جانا، صرف ایک دہشت ناک منظر نہیں، ایک انتہائی سفاکانہ پُرتشدد کارروائی بھی ہے۔

کسی ایک کتاب کا جلایا جانا، ایک نظامِ خیال کی متشددانہ موت ہے، یہ ایک ذہن کو اپنے اظہار کے جرم کی سخت کڑی اور کراہت انگیز سزا ہے، یہ اس بات کا اعلامیہ ہے کہ صرف مخصوص، منتخب ذہنوں کو اظہار کا حق ہے؛ یہ اس امر کا واشگاف اعلان ہے کہ مخصوص و منتخب لفظوں کے علاوہ

چھپا ہوا کوئی بھی لفظ زہر کی طرح خطرناک ہو سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کتاب سوز کو اس عمل کی دہشت اور تشدد کا احساس کیوں نہیں ہوتا؟ جواب ہے: واحد معنی کی حتمی سچائی پر غیر متزلزل ایمان اور اس کے نفاذ کا غیر معمولی جوش و خروش۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ کتابوں پر نگرانی و اختیار کا سخت گیر نظام مذہبی حکومتوں میں ہوتا ہے یا استعماری حکومتوں میں۔ دونوں مخصوص، منتخب ذہنوں کو اظہار کا حق تفویض کرتی ہیں اور اس طرح خیالات، علم اور تصورات کے پھیلاؤ کو ایک سخت گیر نظام کے تحت پابند کرتی ہیں۔ اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ادب ہوتا ہے، جو نہ صرف اپنی روح میں باغیانہ ہوتا ہے، بلکہ جس میں اپنے پڑھنے والوں کو آزادانہ غور و فکر کی ترغیب بھی ہوتی ہے۔

اب تک یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ توبۃ النصوح میں کسی خدا پرست کی سرگزشت اور دین و اخلاق کی کتابوں کی حریف ادب کی کچھ خاص کتابیں نہیں، مشرق کی تمام ادبی کتابیں ہیں۔ جس طرح ان کو رکھنے بیچنے والے قانون کی نظر میں مجرم ٹھہرائے گئے، اسی طرح ان کو پڑھنے والے اور اس طرح کی کتابیں لکھنے والے گناہ گار قرار پائے۔ یہاں بھی ریاست اور مذہب متفق الخیال تھے۔ جب کلیم کی کتابیں آگ میں جھونکی جا رہی ہوتی ہیں تو علیم نکتہ آفرینی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'بھائی جان کی کتابوں پر پادری صاحب والی کتاب کا وبال پڑا' (جسے کلیم نے پھاڑ دیا تھا) یہ نکتہ عیسائی حکمرانوں کی منشا کے تحت تصنیف ہونے والی کتاب ہی میں آ سکتا تھا! ایک کتاب کو پھاڑنے کی سزا میں تمام کتابوں کو سپردِ آتش کرنا، ٹھیک وہی تمثیل ہے کہ ایک گورے کی موت کا بدلہ درجنوں ہندوستانیوں کی موت ہے۔ علاوہ ازیں ایک خدا پرست کا قصہ (پادری صاحب والی کتاب) اسی واحد معنی کا نمائندہ ہے، جو اپنے قیام و استحکام کے لیے ادب یعنی استعارے کو 'سماجی عرصے' سے بے دخل کرنے کا اقدام کرتا ہے۔

ہم نے اس مطالعے میں ایک مفروضہ یہ پیش کیا تھا کہ توبۃ النصوح کی تصنیف 'فلٹر تھیوری' کے تحت ہوئی تھی، جس کا مقصود یورپی / استعماری تصورات کو دیسی زبانوں میں منتقل کرنا تھا۔ اب تک ہم نے اس تھیوری کے ایک رخ کو واضح کرنے کا جتن کیا ہے۔ یعنی کیا کچھ توبۃ النصوح میں چھلنی ہوا؟ یہ سوال ابھی نہیں چھیڑا گیا کہ چھلنی کرنے میں زبان، مصنف اور کسی مخصوص ادبی صنف کا کیا کردار ہوتا ہے؟ کیا زبان، مصنف اور ادبی صنف، کسی دوسری زبان کے خیالات کو پیش کرنے میں ایک 'ظرف' کی طرح ہوتے ہیں جو اُدھر سے کوئی شے اِدھر منتقل کر دیتے ہیں اور انتقالِ خیال کے عمل میں خود یک سر منفعل، غیر جانب دار رہتے ہیں؟ اس سوال کو پیشِ نظر رکھے بغیر توبۃ النصوح کا مطالعہ یک طرفہ اور ادھورا رہے گا۔

انیسویں صدی کی لسانیات سمجھتی تھی کہ زبان، شے، خیال، واقعے کو ظاہر کرنے کا محض ایک ذریعہ ہے؛ شے، خیال، واقعہ قائم بالذات ہیں، ایک معروضی صداقت ہیں، لہٰذا یہ کسی زبان میں پیش ہوں، ان کی اصل قائم رہتی ہے۔ اُس صدی کی ترجمے کی تھیوری بھی اسی خیال کی حامی تھی۔ یہ سمجھا گیا کہ زبان محض ایک ظرف ہے، جو مظروف سے الگ وجود رکھتا ہے اور اس پر اثر انداز نہیں ہوتا، یا لفظ، شے کا آئینہ ہے۔ بیسویں صدی کے لسانی مطالعات نے اس بات کو ایک بڑا مغالطہ سمجھا۔ اب نہ تو شے، خیال، واقعے کو قائم بالذات سمجھا جاتا ہے، نہ زبان کو ایک بے جان ظرف خیال کیا جاتا ہے۔ شے، خیال، واقعہ اپنا جو بھی مفہوم، تصور قائم کرتے ہیں، اس کا انحصار بڑی حد تک زبان پر ہوتا ہے۔ ان کے معانی زبان کے اندر، زبان کے وسیلے سے قائم ہوتے ہیں۔ اس کے اثرات ادب کی تخلیق کے نظریات پر بھی پڑے۔ یہ سمجھا جانے لگا ہے کہ: ''فن کار کی زبان، حقیقت کی نقل کے ذریعے بازتخلیق نہیں کرتی، بلکہ اس کی قائم مقام یا متبادل ہوتی ہے۔''[۳۸] چناں چہ دنیا میں کوئی ایسا خیال، واقعہ، حقیقت نہیں جسے آپ دنیا کی کسی بھی زبان میں ایک ہی طرح سے پیش کرسکیں؛ زبان کی تبدیلی سے اشیا، خیالات، واقعات کی 'حقیقتیں' بدل جاتی ہیں، بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ایک زبان کی حقیقت، دوسری زبان میں اپنی 'نقل' تیار نہیں کرتی، اسے 'ایجاد' کرتی ہے۔ یہاں ہم اہم سوال یہ ہے کہ یہ 'حقیقتیں' کس قدر بدلتی ہیں اور ایجاد کی کیا صورت ہوتی ہے؟ اسی اصول کا اطلاق مصنف اور صنف پر بھی ہوتا ہے۔ دنیا میں کوئی ایسا خیال نہیں، جسے آپ کسی بھی صنف میں پیش کریں اور وہ اپنی مجرد صورت کو قائم رکھ سکے، اسی طرح دنیا میں کوئی ایسا واقعہ نہیں کہ اسے مختلف مصنفین ایک ہی طرح سے بیان کرسکیں، یہاں تک کہ ترجمے میں بھی واقعہ اپنی قطعی اصلی صورت کو قائم نہیں رکھ پاتا۔ 'فلٹر تھیوری' انیسویں صدی کے لسانیاتی مغالطے کی پیداوار تھی۔ استعماری حکم ران سمجھتے تھے کہ دیسی زبانوں میں یورپی خیالات اپنی اصلیت و واقعیت کے ساتھ ظاہر ہو رہے ہیں۔ توبۃ النصوح کی غیر معمولی تحسین میں ان کے اسی یقین کا اظہار ہوا ہے۔

نذیر احمد نے توبۃ النصوح ولیم میور اور کیمپسن کے تصورِ اصلاح کے تحت لکھا اور اس کے یورپیوں کے حسبِ منشا ہونے کی تصدیق ان دونوں حضرات نے کی۔ گزشتہ صفحات میں ہم نے بھی استعماری منشا کے ان عناصر کی نشان دہی کی کوشش کی ہے، جو اس ناول میں فلٹر ہوئے۔ اب ہم ان عناصر کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں، جو استعماری منشا کو کہیں معطل، کہیں موخر اور کہیں بے دخل کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ توبۃ النصوح عجب متناقضانہ عناصر کا مجموعہ ہے، اور یہ تناقضات اس وجہ سے پیدا ہوئے ہیں کہ یورپی منشا اُردو زبان، ناول کی صنف اور نذیر احمد کے ذریعے پیش ہوا ہے۔ یہ

تینوں یورپی منشا کو فلٹر کرنے کے عمل پر فعال طور پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ تاہم یہ اثر اندازی محدود پیمانے پر ہے۔ مثلاً پہلی بات یہ دیکھنے والی ہے کہ اس ناول کا منشا 'یورپی' ہے، مگر اس کا اظہار مشرقی زبان یعنی اُردو میں ہو رہا ہے۔ نذیر احمد ایک 'غیر' کو اس زبان میں منتقل کر رہے تھے جس کی ثقافتی روح سے لے کر ابلاغ کی جملہ نزاکتوں پر اختیار بھی نذیر احمد ہی کو حاصل تھا؛ یہ اختیار 'غیر' کی ہو بہو نقل تیار کرنے کی بجائے، اپنی قوتِ ایجاد کو حسبِ استطاعت ظاہر کرنے کا موقع بھی دیتا تھا۔ ناول کی 'تجرید' شعوری، مستعار، اصلاحی، یورپی وضع کی تھی، مگر اس تجرید کی تجسیم کے لیے واقعات، کرداروں، بیانیہ اسالیب کے انتخاب کی نذیر احمد کو 'آزادی' تھی۔ نوآبادیاتی ممالک کے دیسی زبان کے ادیبوں کو یہی وہ 'آزادی' میسر ہوتی ہے، جس کے ذریعے وہ ایک طرف استعماری اصلاحات کے جبر سے کسی حد تک بچنے کی راہ تلاش کرتے ہیں اور دوسری طرف، اجنبی، مسلط کیے گئے نظریات کے پھیلتے بڑھتے گرداب میں اپنے تشخص کو بچانے کا چارہ کرتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ یہ 'آزادی' خاموش، داخلی جدوجہد ہوتی ہے؛ اس کا اثر قطعی حاصل کی بجائے، ممکنہ حاصل کی امید سے عبارت ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے اس 'آزادی' سے کام لیتے ہوئے جہاں اصلاح کے جبر سے قدرے بچنے کی سعی، اور مقامی تشخص کو برقرار رکھنے کی کچھ صورتیں پیدا کیں، وہیں مستعار، استعماری اصلاحی منصوبے کو کہیں کہیں الٹ پلٹ دیا۔

مثلاً یہ دیکھیے کہ نذیر احمد ناول کی صنف اختیار کرنے کے باوجود مشرقی قصہ و داستان کی اس روایت سے کامل انقطاع میں کامیاب نہیں ہوئے، جسے ان کے ناول کا کبیری کردار مٹا ڈالنے کے درپے رہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں کہ ایسا نذیر احمد نے ناول پر مکمل فنی دسترس نہ ہونے کی وجہ سے کیا، یا دانستہ کیا۔ ہمیں اس بات کے اثر اور نتیجے سے بحث ہے۔ نذیر احمد کا نصوح مشرقی قصوں پر کفر و فحاشی کے الزامات کی بارش کرتا ہے، مگر اپنے مافی الضمیر کے بیان کے لیے اس اسلوب سے جگہ جگہ مدد لیتا ہے، جو ان قصوں کی خصوصیت ہے۔ ابواب کے عنوانات اور جگہ جگہ اشعار کا استعمال تو خیر سامنے کی باتیں ہیں جنھیں فارسی اور اردو قصوں سے مستعار لیا گیا ہے۔ محاورات، تمثیلوں اور استعارات کی تکرار کا بھی وہی انداز ہے جو اکثر قصوں میں ملتا ہے، ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ میں باندھنے کا۔ مثلاً:

> بے دین آدمی ایسا ہے جیسے بے نکیل کا اونٹ، بے ناتھ کا بیل، بے لگام کا گھوڑا، بے ملاح کی ناؤ، بے ریگولیٹر کی گھڑی، بے شوہر کی عورت، بے باپ کا بچہ، بے تھیوے کی انگوٹھی، بے لالی کی مہندی، بے خوشبو کا عطر، بے باس کا پھول، بے طبیب کا بیمار، بے آئینے کا سنگھار۔

اسے آپ محض خطابت نہ سمجھیے، جس کی ضرورت نصوح کو اپنے موقف کو پرزور انداز میں پیش کرنے کے لیے تھی۔ یہ اسلوب، نصوح کے شعور میں اُس ماضی کی یاد کو زندہ کرتا ہے، جس سے منقطع ہونے کی وہ مسلسل کوشش کر رہا ہے۔ غور کیجیے: یہاں تکرار کے ذریعے، استعارے کی مدد سے، دنیوی مادی مثالوں کے وسیلے سے وہی جمالیاتی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے، جو زبانی، فرضی قصوں کی پہچان تھی اور جس کے خلاف نصوح جدوجہد کر رہا ہے۔ تسلیم کہ قصوں کی یہ جمالیات، نصوح کے اصلاحی منصوبے کو یک سر تہ و بالا نہیں کرتی، مگر اس ناول کے قاری کو انتہائی منظم عقلی اخلاقی بیانیے کے بیچ بیچ آسودگی ضرور عطا کرتی ہے۔

ہر چند ظاہر دار بیگ کا کردار کلیم کی دنیا کو سمجھنے کی لیاقت پر سوالیہ نشان ثبت کرنے کے لیے گھڑا گیا ہے، مگر اپنی اصل میں یہ ایک مضحک کردار ہے۔ کلیم جب اپنے باپ کے گھر کو الوداع کہہ کر ظاہر دار بیگ کے ٹھکانے کا رخ کرتا ہے، تو یوں لگتا ہے کہ جیسے نذیر احمد کا قلم نصوح کی اصلاح پسندی کا ساتھ ساتھ دیتے اُوب گیا تھا، اور اب اسے کچھ تفریح، کچھ آزادی، کچھ آسودگی درکار ہے۔ ظاہر دار بیگ سے کلیم کی ملاقات اور مسجد میں کلیم کی شب بسری کا بیان نہ صرف پُر لطف ہے، بلکہ توبۃ النصوح کی سنگین نوعیت کی متانت سے گریز بھی ہے۔ ناول کا یہ حصہ باور کراتا ہے کہ اصلاح و اخلاق کے چست جامے میں قید زندگی، کھلے ماحول میں اپنے فطری بے ہنگم پن کے ساتھ آزادانہ سانس لے سکتی ہے۔ تقدیس کی پابندیوں اور مقصد کی جبریت میں گھری حیات، خود اپنے اوپر ہنس بھی سکتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ نذیر احمد کی ناول نگاری کا جوہر وہیں کھلتا ہے جہاں وہ حقیقی زندگی اور حقیقی زندگی کے دعوے میں تضاد کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ظاہر دار بیگ کے کردار میں یہ تضاد شدت سے موجود ہے؛ اس کی نشان دہی میں نذیر احمد بھول جاتے ہیں کہ کوئی نصوح نام کا شخص ان کے قلم پر آسیب کی مانند سوار ہے۔ دوسری طرف نو آبادیاتی عہد کے ناولوں میں مزاحیہ و طنزیہ حصے، تہذیب و اصلاح پسندی کے نو آبادیاتی بیانیے کا خاکہ اڑاتے ہیں۔ وہ صرف مسکرانے یا قہقہہ لگانے کا موقع پیدا نہیں کرتے، 'اصلاح و عقلیت کی استعماریت' کے مقابل 'تفریح و غیر منطقیت کی آزادی' بھی متعارف کرواتے ہیں۔

ناول کی صنف، بہ قول فردوس اعظم ''آقا کے کلامیے (ڈسکورس) کے طور پر کسی قدر خلاف قیاس صورت کی حامل ہے۔ اس کی تاریخ آقا کے ساتھ اور اس کے خلاف جدوجہد کی تاریخ ہے۔''[۳۹] ناول یورپی آقاؤں کی صنف تھی اور انھیں کے دورِ حکومت اور ان کی سرپرستی میں انگریزی اور دیگر زبانوں میں رائج ہوئی۔ اپنی صنفی شناخت کی حد تک ناول یورپی آقا کی 'آفاقی تہذیب' کے تصور کو

مستحکم کرتا تھا، مگر اپنی ہیئت اور تحریر کی رسمیات میں یورپی آقا کے خلاف جدوجہد کے امکانات کی نمود کرتا تھا۔ ناول کے کرداروں کی مقامیت، اس جدوجہد میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ کسی ناول کا مرکزی خیال کسی یورپی ناول یا انگریز آقا کا دیا ہوا ہو سکتا تھا، مگر کردار کی تخلیق میں تو مقامی ثقافت ہی کا اینٹ روڑا استعمال ہونا تھا، اور مقامی ثقافت میں یورپی خیال رکردار کا حقیقی مساوی، متبادل خیال رکردار بوجوہ ممکن نہیں ہوتا؛ اس سے ایک طرف مضحکہ خیزی پیدا ہوتی ہے اور دوسری طرف مقامی ثقافت کے لیے اپنے بین السطوری اظہار کے نئے مواقع پیدا ہوتے ہیں۔ ناول کی صنف کی یہی وہ 'فالٹ لائن' تھی جہاں سے 'بہت کچھ' ناول نگار اور استعماری آقاؤں کی منشا کے خلاف در آتا تھا۔ توبۃ النصوح میں کلیم کا کردار جس طور لکھا گیا ہے، وہ اس ناول کے منشا کو تناقضات کا شکار کرنے میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ناول نگار اور نصوح دونوں کا منشا، کلیم کو اور اس کے ذریعے اس ثقافت کو جس کی نمائندگی کلیم کرتا ہے، مردود ثابت کرنا ہے، مگر یوں لگتا ہے کہ جیسے کلیم، نصوح ہی کی نگرانی سے نہیں، نذیر احمد کے منشا سے بھی آزاد ہو گیا ہے، اور ولیم میور و کیمپسن صاحب کی آنکھوں میں دھول جھونکنے لگا ہے۔ اسے جس قدر مردود، ننگِ خلائق، ناکام، بے عقل، گناہ گار کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اسی قدر وہ اپنے پڑھنے والوں کی نظر میں زندہ اور پسندیدہ ہو گیا ہے۔ نذیر احمد اسے 'دہلی کی اشرافی ثقافت' کا نمائندہ بنا کر قدیم نظام کا ناکارہ پرزہ بنانا چاہتے ہیں، اور اس میں ایک حد تک کامیاب بھی ہیں، مگر وہ اپنے مجموعی طرزِ عمل میں 'جدید، سیکولر، لبرل' ہے۔ وہ اپنے مصنف کی طرف سے خود پر عائد کی جانے والی کہنگی کی موٹی چادر کو جگہ جگہ چاک کرتا اور اپنے مصنف کی مساعی کا ٹھٹھہ اُڑاتا ہے۔ نصوح کو اپنے نظامِ اخلاق کو واضح کرنے اور نافذ کرنے کے لیے ایک سخت حریف درکار تھا، اس لیے کلیم کا کردار وضع کیا گیا۔ نیکی، بدی کی طالب تھی، تاکہ اس کے مقابل اور اس کی بیخ کنی کی کوشش میں اپنا اثبات کر سکے۔ نصوح اور کلیم کی کش مکش ناول کی فنی ضرورت بھی ہے، اور نیکی و بدی کی قدیم مقاومت کی نوآبادیاتی تمثیل بھی۔ نصوح، کلیم کو جس قدر زیر کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ نیکی کو بدی پر غالب کرنے کی جس قدر محنت کرتا ہے، کلیم اسی قدر، فکشن کا ناقابلِ فراموش کردار بن کر غالب آ جاتا ہے۔ نصوح اقبال کے حضرت جبریلؑ کی طرح اللہ ھُو کرتا رہ جاتا ہے اور کلیم، ابلیس کی مانند ایک کانٹا بن کر نوآبادیاتی منصوبے کے قلب میں پیوست ہو جاتا ہے، اور اسے زک اور زخم پہنچاتا ہے۔

ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ نے لکھا ہے کہ: ''چوں کہ انفرادی انتخاب پر کلیم کا اصرار خصوصاً جدید نظر آتا ہے، اس کی تربیت اور تعلیم مکمل طور پر روایتی رہی ہے۔ یہی تضاد اس کو تباہ کرتا ہے۔''[۴۰]

ڈاکٹر صاحب نے کلیم کی تباہی کی تو بجا طور پر نشان دہی کی ہے، اور یہ بھی درست ہے کہ روایتی اور جدید کا تضاد تباہ کن ہو سکتا ہے، مگر کلیم کے یہاں یہ تضاد سرے سے موجود ہی نہیں۔ کلیم کی انفرادیت پسندی، رائے کی آزادی، گھر کی ریاست کے سربراہ کے اختیارات کے آگے سر جھکانے سے انکار 'جدید' ہے، مگر اس کا سرچشمہ دہلی کے معزز مسلم گھرانوں کا 'قبل جدید' رہن سہن ہے۔ اس کی کل کائنات عشرت منزل اور خلوت خانہ تھی، اور وہاں 'جدید، مغربی دنیا' کی کوئی علامت موجود نہیں تھی۔ وہ دہلی کالج یا کسی انگریزی مدرسے کا بھی پڑھا ہوا نہیں تھا، نہ اس کے دوستوں میں کوئی انگریز شامل تھا۔ اسی طرح جب وہ اپنی قسمت آزمانے نکلتا ہے تو انگریز سرکار سے رجوع نہیں کرتا، دولت آباد کی دیسی ریاست میں حاضری دیتا ہے (جسے اگرچہ منتزع کر دیا گیا ہے) اور کلاسیکی شعرا کی طرح شاعری کی بنیاد پر نوکری کا خواہاں ہوتا ہے۔ القصہ اس کے مزاج و عمل میں جتنی بغاوت یا جدیدیت ہے، وہ کلاسیکی شاعری اور کلاسیکی فنونِ لطیفہ سے وابستگی کی وجہ سے ہے۔ اس بات کی تہ تک کوئی اور نہیں خود نصوح پہنچتا ہے۔ نصوح اور فہمیدہ کے درمیان یہ مکالمہ دیکھیے:

نصوح: مجھ کو اس بات کی تلاش تھی کہ کلیم کے دلی خیالات معلوم کر لوں کہ آخر اس کو جو اس قدر گریز ہے کہ میرے پاس آنے سے بھی اس نے انکار کیا تو اس کی وجہ کیا ہے؟

فہمیدہ: پھر کیا وجہ دریافت کی؟

نصوح: وجہ کیا دریافت کی، اس کی ساری حقیقت معلوم ہو گئی، بلکہ شاید روبرو گفتگو کرنے سے بھی یہ بات پیدا نہ ہوتی جواب مجھ کو حاصل ہے۔

فہمیدہ: آخر کچھ میں بھی تو سنوں۔

نصوح: میں نے اس کی عشرت منزل اور خلوت خانے کو دیکھا اور اس کے کتاب خانے کی سیر کی۔[۴۱]

یہاں نصوح کے بارے میں دو ایک باتیں کہنا ضروری ہیں جو بڑی حد تک ناول کی منشا کے برعکس ہیں۔ نصوح کے اندر کھد بد تھی کہ آخر کلیم اس سے گریزاں کیوں ہے؟ جس باپ نے پالا پوسا ہے، بیٹا اسی سے باغی کیوں ہے؟ نصوح نے جب عشرت منزل اور خلوت خانے کی سیر کو تو اسے اس سوال کا جواب مل گیا۔ اس مقام پر ناول میں کچھ ایسی 'ان کہی' ہے کہ جو 'کہی' پر بھاری ہے۔ نصوح کو کلیم کے کمروں میں تصاویر، تحاریر، کھیل کی اشیا اور کتب ملیں۔ ان کو دیکھتے ہی نصوح کو اپنے سوال کا جواب مل گیا۔ نصوح پریشان تھا کہ کلیم کی ذہنی و جذباتی دنیا کی تشکیل میں باپ اور گھر کی فضا کے علاوہ کیا ہے جو اسے گریز پر مجبور کرتا ہے۔ اب اسے معلوم پڑتا ہے کہ کلیم پر باپ کی حاکمیت کو معزول کرنے والی اصل قوت نہ اس کے دوست ہیں، نہ کوئی شیطانی جذبات بلکہ صرف اور صرف

تصویری و تحریری متون ہیں۔ یہ متون ایک شخص کی رائے، مرتبے، تصور سے کہیں زیادہ بڑے، طاقت ور اور پُراثر ہیں۔ انھیں ہر چند آدمی وجود میں لاتا ہے، مگر آدمی کی تخلیق خود آدمی سے آگے نکل جاتی، اس سے آزاد ہو جاتی، ایک انوکھی قسم کی طاقت پکڑ لیتی اور پھر اسی پر حکم رانی کرنے لگتی ہے۔

نصوح نے انسانی شخصیت کی تشکیل میں متن کے غیر معمولی کردار کا عرفان تو حاصل کر لیا، مگر جن متون کے ذریعے یہ عرفان حاصل کیا گیا، وہ نصوح کے اصلاحی نظریے کو للکارتے تھے، اس لیے ان کا انسداد اس نے ضروری خیال کیا۔ اس کے ساتھ اس نے یہ ادراک بھی کیا کہ متن کا حریف آدمی نہیں، متن ہی ہے۔ وہ 'کفر و فحاشی' پر مبنی متون کے مقابلے میں 'دین و اخلاق' کے متون پیش کرتا ہے۔ یہاں نصوح اپنے عمل سے اس اہم ترین سچائی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کفر و دین کی ساری جنگ متن کے اندر، متن کے ذریعے لڑی جاتی ہے۔ یہاں ہمیں غالب کا ایک فارسی شعر یاد آتا ہے:

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست

خود سخن از کفر و ایماں می رود

کفر اور ایمان باتوں کے سوا کہاں ہیں؟ اور باتیں بھی کفر و ایمان کے لیے، انھیں غلط یا ثابت کرنے کے لیے کی جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نوآبادیاتی عہد میں جب مشرقی قصوں کو 'کفر و فحاشی' سے عبارت سمجھ کر بے توقیر کیا گیا اور جلا دیا گیا تو ان سے خالی ہونے والی جگہ کو 'اصلاحی ناول' سے پُر کرنے کی کوشش کی گئی۔ گویا ایک متن کی جگہ کوئی دوسرا متن ہی لے سکتا ہے۔ ایک متن کی معزولی، کسی دوسرے متن کے ذریعے ہوتی اور ایک متن کے انتزاع کے بعد کوئی اور متن اس کا منصب سنبھالتا ہے۔

ناول کس طور استعماری آفاقی تہذیب کا نمائندہ ہونے کے باوجود استعمار مخالف جدوجہد میں شریک ہوتا ہے، اس کی مثال کلیم ہے۔ نصوح بالآخر اس گتھی کو سلجھا لیتا ہے کہ کلیم کے باپ سے گریز کا سبب کتابیں اور تصویریں ہیں، یعنی وہ تمام کتابیں اور تصویریں جنھیں ہند اسلامی تہذیب کا مظہر کہا جا سکتا ہے۔ تصویریں اس لیے فحش ہیں کہ وہ کسی عالم، حافظ، درویش، خدا پرست کی نہیں بلکہ تان سین، خان گویا، میر ناصر احمد بین نواز کی ہیں، اور کتابیں بھی اسی بنا پر کفر و فحاشی سے عبارت ہیں۔ یعنی فنونِ لطیفہ کے یہ سب مظاہر اس لیے فحش ہیں کہ ان کی واحد شناخت مذہب نہیں۔ ان میں کیا خلاف مذہب ہے، اس کی نشان دہی کہیں نہیں۔ یہ فن ہونے کی بنا پر ہی فحش ہیں، کسی ضمنی وجہ سے نہیں، خود اپنی نہاد میں فحش ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جو کچھ مذہب کے سوا ہے، اس سے ہٹ کر ہے، وہ سب فحش ہے۔ یہاں تک نذیر احمد کا فحاشی کا تصور سراسر اپنے نوآبادیاتی آقاؤں کی ہاں میں ہاں ملانے سے عبارت ہے کہ ان کی نظر میں مشرقی تخیل ہی فحش ہے۔ مگر جب ہم دیکھتے ہیں کہ جن

فحش سرچشموں' سے کلیم کی ذہنی و جذباتی کائنات کی تشکیل ہوئی ہے، ان سے کلیم نے اپنی رائے کی
آزادی، جرأت اور وقار سیکھا، مگر اس کی عملی زندگی کا جو بیان ناول میں ملتا ہے، اس میں نہ الحاد
ہے، نہ کفر ہے۔

کلیم اپنے باپ کا انکار نہیں، بالغ بیٹے پر باپ کے کُلّی اختیار کا انکار کرتا ہے، وہ خدا کا منکر
نہیں، رسمیاتِ مذہب کی پابندی سے خود کو معذور کہتا ہے، اور اس میں بھی تکبّر کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ اسی
طرح جنسی کج روی، مذہبی شعائر پر طنز، دوسروں کا استحصال، دھوکا فریب بھی اس کے کردار میں شامل
نہیں۔ بس زندگی کو عیش و مسرّت کے ساتھ گزارنے کا رویّہ ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے مرزا
فطرت اور ظاہر دار بیگ سے دھوکا ضرور کھاتا ہے۔ لہٰذا کلیم کی کتب نے اسے رائے کی آزادی
سکھائی، فحاشی و بے حیائی، تکبّر و تکفیر نہیں۔ اس سے مشرقی تخیل پر فحش ہونے کے الزام کی حقیقت
سامنے آ جاتی ہے۔ یعنی ناول میں جو بات بیّن ہے، اسی کے خلاف ناول میں کچھ گہری خفی آوازیں
ہیں۔ ہم نو آبادیاتی عہد کے ابتدائی ناول میں اس سے زیادہ استعمار مخالف جدوجہد کی توقع نہیں کر
سکتے۔ بہ ظاہر اسے نذیر احمد کی کردار نگاری کا نقص سمجھا جائے گا کہ ان کے کرداروں میں قول و عمل،
دعوے اور ثبوت کے تضادات ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ نو آبادیاتی ناولوں میں یہی وہ رخنے ہوتے
ہیں، جہاں سے مقامیت، یورپی آفاقیت کے مقابل اپنے اثبات کی گنجائش نکالتی ہے۔

نذیر احمد یہ ثابت کرتے ہیں کہ کلیم جو کچھ تھا، اپنی کتب کی وجہ سے تھا۔ اگر ایک لمحے کے
لیے تسلیم کر لیں کہ یہ کتب واقعی فحش ہیں تو کلیم کے کردار میں فحاشی کیوں نہیں؟ ناول میں جس کتاب کو
ایک سے زیادہ مرتبہ فحش کہا گیا ہے، وہ بہارِ دانش ہے۔ یہ کتاب ایک عرصے تک اخلاقیات کی
کتاب کے طور پر پڑھائی جاتی رہی۔ علیم کو بھی مکتب میں یہ کتاب پڑھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ
درست ہے کہ اس میں عورتوں کے مکر کا کافی بیان ہے۔ ''یہ بات کسی نے مصنف سے بھی کہی تھی۔
اس نے جواب دیا کہ میں نے قرآن حکیم کی اس آیت کی تفسیر لکھی ہے کہ 'تم سے عورتوں کے مکر
کی تھاہ پانا مشکل ہے۔' (یوسف: ۲۸)۔''[۴۲] ہر چند یہ اپنے دفاع میں پیش کی گئی دلیل ہے، مگر
اس سے یہ ضرور بات سامنے آتی ہے کہ اس قصے کو تخلیق کرنے والے کے تخیل میں مذہب و دنیا،
ادب و اخلاقیات کی تفریق موجود نہیں تھی، چوں کہ یہ تفریق موجود نہیں تھی، اس لیے کوئی کش مکش بھی
موجود نہیں۔ جو چیز مذکورہ تفریق کو ظاہر ہونے سے روکتی تھی، وہ ادب کا مستور، استعاراتی اسلوب
تھا۔ اس کتاب اور دوسرے مشرقی قصوں میں استعارہ اپنی بھرپور داخلی قوت کے ساتھ موجود تھا۔
استعارہ زبان کی اس بنیادی صداقت کو پوری قوت سے ظاہر ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے کہ:

''لفظوں کے معانی نہیں ہوتے، ہم لفظوں سے مراد لیتے ہیں۔''[۴۳]

استعارے کے ذریعے ایک لفظ کے معنی کو کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے۔ استعارہ معانی کے انتقال، بہاؤ، حرکت کو ممکن بنائے رکھتا ہے۔ لہٰذا استعاراتی اسلوب کی وجہ سے نہ صرف تفریق وھویت اپنے قدم نہیں جما سکتی بلکہ مختلف ومتفرق عناصر میں مماثلتیں دریافت، تشکیل دینے کا عمل جاری رہتا ہے، اور یہی وہ عمل ہے جو رائے کی آزادی سے تمثیلی تعلق رکھتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ استعارہ دو قسم کی آزادی کو ممکن بناتا ہے۔ واحد، لغوی معنی سے آزادی اور نئے معانی خلق کرنے کی آزادی۔ پہلی قسم کی آزادی سے زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے اور دوسری سے آدمی کی تخیلی دنیا میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ ایک نیا استعارہ خلق کرنے کا مطلب اس حد اور جبر سے آزادی کی طرف ایک قدم ہے جو زبان، اور ثقافت وادب کے رائج کینن نے ہم پر عائد کر رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہارِ دانش کی 'اصل' کا گہرا تعلق کلیم کی 'اصل' سے ہے۔

کلیم کے جدید، سیکولر، انفرادیت پسند رویے کا ماخذ وہی ہے جو بہارِ دانش کا امتیاز ہے۔ یہ کتاب ان قصے کہانیوں ہی کی روایت میں ہے، جو 'حسی، سماجی، باہر موجود اور فوری طور پر قابلِ تصدیق' واقعیت سے خالی ہیں۔ ناول کے آنے کے ساتھ ہی انھیں فرضی، غیر حقیقی سمجھا جانے لگا، اور بیسویں صدی کی عمرانی تنقید نے انھیں غیر سماجی، بورژوا، عیش پسند تخیل کی پیداوار ٹھہرایا، مگر یہ آرا ان قصوں کی 'اصل' سے نہیں، اس بات سے متعلق ہیں کہ انھیں نئے افادیت پسند سماج میں کیوں کر صَرف کیا جا سکتا ہے۔ یہ قصے اپنی اصل میں خود مختار، خود منحصر تھے۔ ان کی ایک اپنی دنیا تھی، جو اپنے آپ میں مکمل، خود مکتفی تھی۔ اُس دنیا کے اپنے ضابطے، اپنی رسمیات، اپنے تعصبات، اپنی کمزوریاں، اپنے خواب تھے۔ ان کی افادیت ومصرف کا سوال بھی ان کی اپنی دنیا کی رسمیات کے تحت طے ہوتا تھا۔ اساطیر کی مانند تاریخ سے ماورا، شاعری کی طرح استعارہ ومبالغہ پسند تھے۔ قصوں داستانوں کی یہ دنیا، اس کی زبان، اس کا پیغام، اس کے سننے پڑھنے والوں کے لیے قابلِ فہم تھے۔ ممکن ہے کبھی کبھی ان قصوں کے استعارہ وعلامت کی رمز کشائی کے لیے، اپنے روزمرہ تجربے کی واقعیت سے رجوع کرتے ہوں، مگر اسے حکم نہیں بناتے تھے۔ دراصل انھیں اپنی محدود، حسی، روزمرہ دنیا کے علاوہ کئی، مختلف، عظیم الشان دنیاؤں کا یقین تھا، جنھیں وہ خود خلق کر سکتے تھے، ان میں جی سکتے تھے۔ ان کا یقین اس اساطیری ذہن کے اعتقاد سے مختلف نہیں تھا، جو دیوتاؤں کو 'حقیقی' وجود سمجھ کر ان کے آگے سرِ تسلیم خم کرتا تھا، اور ان سے راہنمائی لیتا تھا۔

بہارِ دانش میں عورتوں کی مکاری کا بیان ضرور ہے، اپنے شوہروں کو دھوکا دینے اور غیر

مردوں سے جنسی روابط قائم کرنے کی کہانیاں ہیں، مگر ایک تو جنسی واقعات کا تفصیلی، عریاں، شہوت انگیز بیان شاذ ہے (جسے آج کچھ نقاد شاید ایک کہانی کا فنی نقص کہیں گے)، اور جہاں ہے، وہ قصے کا حاصل نہیں، معمولی حصہ ہے، دوسرے جسے عورتوں کا مکر کہا گیا ہے، وہ دوسرے زاویے سے عورت کی آزادی اور اختیار ہے، عورت کا اپنی زندگی کا راستہ خود منتخب کرنے کے حق کا جتانا ہے۔ یہ بات داستان و قصہ کی اس شعریات کے عین مطابق ہے کہ ان کی ایک اپنی خود مختار دنیا ہے۔ یہ عورتیں ہمارے تجربے میں آنے والی حقیقی عورتیں نہیں، قصوں کی عورتیں ہیں، جنھیں اپنی زندگی کے راستے کے انتخاب کا حق ہے۔ نیز سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ کہانیاں سیدھی سادی، یک رخی نہیں ہیں۔ ایک کہانی کے اندر کہانیاں ہیں، اور ایک ہی کہانی کے اندر جمالیات، تفریح، اخلاق، علم بیک وقت، خاص توازن کے ساتھ موجود ہیں۔ بالائی سطح پر ہر کہانی عورت کو دنیا کے حُسن کا استعارہ بناتی ہے، اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ کس طرح لوگ اس حُسن کے فریب میں مبتلا ہوتے ہیں۔ برہمن بچے اور پانچ عورتوں کی کہانی سرسری قرأت میں عورت کے شوہر کو دھوکا دینے کی کہانی ہے، مگر مرکوز قرأت میں یہ کہانی حواسِ خمسہ کے فریب کی کہانی ہے۔ حواسِ خمسہ کے فریب کا عرفان پانچواں بید ہے، جسے ان پہ ظاہر 'بدکار عورتوں' کے ذریعے پیش کیا گیا ہے اور جسے تریا بید کہا گیا ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ عورت/دنیا کے حُسن میں گرفتار ہونے کو ایک ایسا تکلیف دہ تجربہ بنایا گیا ہے جس سے گزرے بغیر دنیا کی بے حقیقتی آدمی پر منکشف نہیں ہوسکتی۔ اس لحاظ سے بہارِ دانش یا دوسری تمام مشرقی کتابوں پر فحاشی کا اس بنیاد پر الزام کہ ان میں عورتوں کے ازدواجی اور غیر ازدواجی جنسی معاملات کا ذکر ہے، استعارے کی انتقالِ معنی کی قوت کے انسداد کی کوشش کے سوا کچھ نہیں تھا۔ بہارِ دانش اپنی استعارتی سطح پر عورتوں کی رائے کی آزادی کی کہانیوں پر مشتمل ہے۔ عورتوں کی تعلیم کو اہمیت دینے والے انگریز حکم رانوں کو بہارِ دانش کی عورتوں کی آزادی کو اسی طرح فحاشی، گم راہی ٹھہرایا گیا، جس طرح نصوح کلیم کی رائے کی آزادی کو پھٹکار قرار دیتا ہے اور اس کا باعث بہارِ دانش جیسی کتابوں میں تلاش کرتا ہے۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ ہمارے یورپی آقا ان کتابوں میں اپنی خود مختاری باور کرانے کی ترغیب سے خوفزدہ تھے؟ کیا وہ قصوں کی ان عورتوں سے خوف زدہ تھے، جو اپنی ہٹ کی پکی، اپنے ارادے میں فولادی استقامت کی حامل، مردانہ اجارہ داری کو ہر ہر قدم پر للکارنے والی، اور ایک ایسے 'مکارانہ، سیاسی معنویت کے حامل شعور' کی حامل تھیں جسے کوئی مرد شکست نہیں دے سکتا تھا؟ انھیں اکبری، اصغری، نعیمہ، صالحہ جیسی عورتیں قبول تھیں جو نظریے، اخلاق، آئیڈیالوجی کے نفاذ کے پدری اختیار کو قبول کرتی ہوں۔

یہاں اس بات کی وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ یہاں دانش یا اس طرح کی دوسری کتابوں کے سلسلے میں عجیب متناقضانہ تصورات قائم کیے گئے۔ ایک طرف انھیں واقعیت سے خالی کیا گیا اور دوسری طرف ان میں عورت کی مکاری اور فحاشی کو نہ صرف ایک امر واقعی سمجھا گیا بلکہ ان کے اثر کو بھی راست، واقعاتی سچائی کے طور پر لیا گیا۔ تاہم توبۃ النصوح کا خاص پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں کلیم کے کردار پر 'فحش و کافرانہ' کتابوں کے راست، واقعاتی اثر کی کوئی شہادت پیش نہیں کی گئی۔ دوسرے لفظوں میں کلیم نے ان سے رائے کی آزادی، زندگی کو اپنی شرائط کے تحت بسر کرنے کا اصول سیکھا، فحش و کفر نہیں۔ اس طور نذیر احمد لاشعوری طور پر ہی سہی، اس اسطورہ کو توڑتے ہیں کہ برصغیر میں رائے کی آزادی، انفرادیت پسندی کے تصورات یورپ کے ذریعے متعارف ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ ناول ان مساعی میں شریک نظر آتا ہے جو اصلاح و تہذیب کے کلامیے کے ذریعے رائے کی آزادی کا گلا گھونٹنے کے لیے کی گئیں، اور جب نبض ڈوبنے لگی تو ہمارے اردو جدید فکشن ہی کو نہیں جدید ادب کو بس دو ہی امکان نظر آئے، حجاز اور انگلستان۔ اوّلین عہد کی خالص اسلامی روح اپنی تمام صحرائی علامتوں کے ساتھ اور مغربی جدیدیت، اپنی غیر معمولی انفرادیت پسندی، تجربہ پسندی، علامت سازی کے ساتھ۔ کلیم، ایک خواب، قصۂ پارینہ بھی نہ بن سکا، ہمارے تخیل سے محو ہی ہو گیا۔ حالاں کہ کلیم معنی کی اس اضافیت کا انتہائی پُر اثر استعارہ بننے میں کامیاب ہو جاتا ہے، جو نصوح کے 'واحد معنی پر مبنی' انتظام جدید کے لیے واحد خطرہ ہے۔ اس خطرے کو مٹانے کی سعی جس شدت سے کی گئی، اُسی شدت سے یہ بڑھتا گیا۔ کلیم کا المناک انجام اس کے آزادانہ فیصلے ہی کا نتیجہ تھا، مگر اس کی توبہ اس قدر مصنوعی اور ناول نگار کے منشا کے عین مطابق ہے کہ اس کا اثر کلیم کی زندگی کے باقی واقعات کے مقابلے میں معمولی اور خاصا سطحی ہے۔ کلیم کے کردار میں اگر کوئی جاودانی عنصر ہے تو وہ اس کی موت اور توبہ سے پہلے کے واقعات میں ہے۔ اصلاح و توبہ کے بعد وہ کلیم نہیں، علیم و سلیم جیسے بودے کرداروں کی مضحک نقل بن کر رہ جاتا ہے۔ اپنی آزادی کو ترک کرنے سے زیادہ مضحک عمل اور کیا ہو سکتا ہے!!

حواشی

۱۔ لارڈ ڈلہوزی کے زمانے میں ہندوستانی نظام تعلیم کی تنظیم نو کے لیے پارلیمانی کمیٹی قائم کی گئی۔ بورڈ آف کنٹرول کے صدر سر چارلس ووڈ نے بہ طور سربراہ کمیٹی سفارشات تیار کیں۔ اسے ووڈ مراسلے کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اگلی کئی دہائیوں تک برصغیر کا تعلیمی نظام انھی خطوط کے تحت کام کرتا رہا جنھیں ووڈ نے وضع کیا تھا۔ اس مراسلے میں ایک طرف یونیورسٹیوں کے قیام اور دوسری طرف پورے ملک میں مناسب پرائمری تعلیم کے نظام کے قیام پر زور دیا گیا۔ یہ بھی کہا گیا کہ مشرقی فنون کے مقابلے میں یورپ کے آرٹس، سائنس اور فلسفے کو فروغ دیا جائے تاکہ کمپنی کے لیے قابل اعتماد اور ذمہ دار اشخاص تیار کیے جاسکیں۔ انگریزی تعلیم کی مخالفت نہیں کی گئی تھی، مگر ساتھ ہی ورنیکلر تعلیم کی ضرورت پر زور دیا گیا تھا۔ تعلیم میں مذہبی غیر جانب داری برتنے کی سفارش بھی کی گئی۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

[آر میکو ناشی، The Desirability of a Definite Recognition of the Religious Element in Government Education in India مشمولہ *Asiatic Quarterly Review*، سیریز ۳، جلد ۱۰، نمبر ۱۹-۲۰ (جولائی تا اکتوبر ۱۹۰۰ء) ۲۲۸]۔

۲۔ این جیا پلان، *History of Education in India* (نیو دہلی: اٹلانٹک پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹر، ۲۰۰۵ء) ۳۶۔

۳۔ وینا نریگل، *Language politics, elites, and the public sphere*، ۲۰۱ تا ۲۰۲۔

۴۔ منذر احمد، ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی، ان کی زبانی، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار (مرتبہ: محمد اکرام چغتائی) (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۳ء) ۱۴۔

۵۔ افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء) ۳۲۸۔

۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

[سی ایم نعیم، *Urdu Texts and Contexts* (دہلی: پرمانینٹ بلیک، ۲۰۰۴ء) ۱۲۲ تا ۱۲۳]۔

۷۔ نذیر احمد نے اپنی سوانحی تحریر میں دہلی کالج کے اثرات کے ضمن میں لکھا ہے کہ ''... معلومات کی وسعت، رائے کی آزادی، ٹالریشن (toleration) تعدیل، گورنمنٹ کی سچی خیر خواہی، اجتہاد علی بصیرت، یہ چیزیں جو تعلیم کے عمدہ نتائج ہیں، اور جو حقیقت میں شرط زندگی ہیں ان کو میں نے کالج ہی سے سیکھا اور حاصل کیا۔''

[منذر احمد، ''ڈپٹی نذیر احمد کی کہانی، ان کی زبانی''، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار (متذکرہ بالا) ۲۶]۔

۸۔ ایضاً۔

۹۔ عظیم الشان صدیقی، ''نذیر احمد کی ناول نگاری''، مشمولہ ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار (متذکرہ بالا) ۳۷۲۔

۱۰۔ ایضاً، ۴۲۶۔

۱۱۔ ولیم میور کے اصل الفاظ یہ ہیں:

In Fact, it is only in a country under Christian influence , like those which happily are seen and felt in India , that the idea of such a book would present itself to the Modem mind. And the fact cannot but be regarded as an encourging token of effect of our religious teaching in India.

[دیباچہ، *Repentance of Nasuh* (لندن: ایم کے سیمپسن لو، مارسٹن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، ۱۸۸۴ء)X۔]

۱۲۔ ڈبلیو ڈبلیو ہنٹر، *The Indian Musalmans* (نئی دہلی: روپا کمپنی، ۲۰۰۲ء)۱۳۶۔

۱۳۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح، طبع دوم (مرتبہ: افتخار احمد صدیقی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء)۲۲۱ تا ۲۱۲۔

۱۴۔ ولیم میور کے اپنے الفاظ ملاحظہ کیجیے:

The tale is not the mere imitation of an English work, though it be the genuine product of English ideas.

[دیباچہ، *Repentance of Nasuh* (متذکرہ بالا)X۔]

۱۵۔ ایم کیمپسن کے اصل الفاظ درج ذیل ہیں:

First, because I am sure that the kindness with which the condition and progress of our Indian fellow- subjects are regarded by Englishmen will be enhanced in the mind of those who care to persue the version.

[ایضاً]۔

۱۶۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح (متذکرہ بالا)۸۸۔

۱۷۔ ایضاً، ۲۶۸۔

۱۸۔ رولاں بارت، *Image Music Text* (فونٹانا پریس)۹۰۔

۱۹۔ ژرار ژینت Paratext کے آگے دو حصے کرتا ہے۔ ایک کو Epitext اور دوسرے کو Peritext کا نام دیتا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

[ژرار ژینت، *Paratext: Threshold of Interpretation* (یونیورسٹی آف کیمبرج، ۱۹۹۷ء)۱۰ تا ۲۰۔]

۲۰۔ افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار (متذکرہ بالا)۳۲۲۔

۲۱۔ ڈیوڈ لاج، *The Modes of Modern Writing* (لندن: ایڈورڈ آرنلڈ، ۱۹۷۷ء)۲۵۔

۲۲۔ کلیٹ لرنن اور وائزن، *An Introduction to the Study of Narrative Fiction* (جرمنی)۸۔

۲۳۔ جارج لوکاچ، *The Theory of the Novel* (لندن: مرلن پریس، ۱۹۷۸ء) ۷۰۔

۲۴۔ فردوس اعظم، *The Colonial Rise of the Novel* (لندن: روٹلیج، ۱۹۹۳ء)۱۰۔

۲۵۔ آصف فرخی، عالم ایجاد (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)۲۶۔

۲۶۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح (متذکرہ بالا) ۹۲۔

۲۷۔ سوزن سونٹاگ، Illness as Metaphor (نیویارک: فرار، سٹراس اینڈ جیروکس، ۱۹۷۸ء)، ۷۔

۲۸۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح (متذکرہ بالا) ۱۰۳ تا ۱۰۵۔

۲۹۔ سب سے پہلے فرائیڈ نے ۱۹۱۳ء میں اپنے مقالے "پریوں کی کہانیوں سے ماخوذ مواد کا خوابوں میں ظہور" میں واضح کیا کہ خوابوں میں وہ عناصر اور صورت حالات ظاہر ہوتے ہیں جو پریوں کی کہانیوں سے اخذ شدہ ہوتے ہیں۔ بعد ازاں فرائیڈ کے شاگرد سی جی ژونگ نے اساطیری عناصر کا خوابوں سے تعلق دریافت کیا اور اسی کی بنیاد پر اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
[سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and the Unconscious (مرتبہ: بنجامن نیلسن) (نیویارک و لندن: ہارپر اینڈ رو پبلشر، ۱۹۵۸ء) ۷۶ تا ۸۳]۔

۳۰۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح (متذکرہ بالا) ۲۶۹۔

۳۱۔ ایضاً، ۳۳۰۔

۳۲۔ سی ایم نعیم، Urdu Texts and Contexts (متذکرہ بالا) ۱۳۶۔

۳۳۔ ڈینیل ڈیفو، The Family Instructor، جلد اول، سولھواں ایڈیشن (لندن: ایچ وڈ فال، ڈبلیو سٹراہن، جی کائیتھ، ۱۷۶۶ء) ۹۱ تا ۹۲۔

۳۴۔ بہ حوالہ ایلس کریگ، The Suppressed Books (اوہیو: دی ورلڈ پبلی کیشنز کمپنی، ۱۹۶۳ء) ۴۴۔

۳۵۔ ایضاً، ۴۴۔

۳۶۔ گارساں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی جلد دوم (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۵ء) ۶۵۔

۳۶۔ ایضاً، ۶۸ تا ۶۹۔

۳۷۔ الف آر اینکر سمٹ، Histriography and Postmodernism، مشمولہ The Postmodern History Reader (مرتبہ: کائتھ جنکنس) (نیویارک: روٹلیج، ۱۹۹۷ء) ۲۸۴ تا ۲۸۵۔

۳۹۔ فردوس اعظم، The Colonial Rise of the Novel (متذکرہ بالا) ۱۰۔

۴۰۔ ڈاکٹر کرسٹینا اوسٹر ہیلڈ، Nazir Ahmad and the early Urdu Novel: Some Observations، مشمولہ Deputy Nazir Ahmad, A biographical and critical appreciation (مرتبہ: ایم اکرام چغتائی) (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۳ء) ۱۰۱۔

۴۱۔ ڈپٹی نذیر احمد، توبۃ النصوح (متذکرہ بالا) ۳۳۴ تا ۳۳۵۔

۴۲۔ گارساں دتاسی، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم (متذکرہ بالا) ۷۵۔

۴۳۔ ٹیرنس ہاکس، Metaphor (لندن و نیویارک: میتھوئن، ۱۹۷۲ء) ۵۸۔

دُہرے شعور کی کش مکش: سرسیّد کی جدیدیت اور اکبر کی ردِّ استعماریت

عثمانی سلطنت ''روحِ عیسائیت'' کے ذریعے ہر سمت نفوذ کر چکی، اور قدرت حاصل کر چکی ہے۔ جب ہم عیسائیت کی روح کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں مذہب نہیں ہوتا۔ کلچر اور سولائزیشن کے الفاظ اس کا اظہار قطعی ناکافی انداز میں کرتے ہیں۔ یہ مغرب کا نابغہ ہے۔ یہ وہ روح ہے جو لوگوں کو منظم افواج میں تبدیل کرتی ہے، سڑکیں تعمیر کرتی، نہریں کھودتی، بحری افواج سے سمندروں کا احاطہ کرتی اور ان سب کو اپنی ملکیت میں بدل دیتی ہے اور دور دراز کے براعظموں کو نو آبادیاں بنا ڈالتی ہے۔ یہ درست تحقیق سے فطرت کی پہنائیوں کو کھوجتی ہے، علم کے تمام شعبوں پر قابض ہوتی ہے، اور تازہ کوششوں سے مسلسل ان کی تجدید کرتی ہے، بغیر اس ابدی سچائی کی تخفیف کیے، جو آدمیوں میں طرح طرح کے جذبات کے باوجود ان میں نظم اور قانون کا انتظام کرتی ہے۔ ہم اس روح کو غیر معمولی ترقی کی حالت میں دیکھتے ہیں۔ اسی نے امریکا کو فطرت کی بے ڈھنگی قوتوں اور سرکش لوگوں سے جیتا ہے۔ یہ انتہائی بعید ایشیا میں پہنچتی ہے۔ چین کا راستہ اب بہ مشکل بند ہے اور افریقا اپنے ہر ساحل سے گھرا ہے۔ مغرب کی روح نے، جس کی پیاس کبھی نہیں بجھتی، مختلف بھیسوں میں، ناقابلِ تسخیر ہتھیاروں اور سائنس سے لیس، دنیا کو مغلوب کر رکھا ہے۔

(لیوپولڈ فان رینکے، The Political Collapse of Europe (۱۹۲۸ء، (۱۸۷۹ء))، ۷)

اُردو کے جدید ادب کی تشکیل کی کہانی دو مرکزی کرداروں کے گرد گھومتی ہے، مغرب کی 'روحِ عیسائیت' کا سایہ اور برصغیر کا تعقل و تخیل۔ کہانی صرف کرداروں کی موجودگی کی وجہ سے نہیں، ان کے باہمی ربط، ان کی دوستی دشمنی، ایک دوسرے کی تفہیم، عدم تفہیم، ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کی دوطرفہ کوششوں سے وجود میں آتی ہے۔ جدید اُردو ادب بھی جن رجحانات، تحریکوں یا طرز ہائے فکر سے عبارت ہے، وہ سب مذکورہ دو کرداروں کے باہمی ربط کی مختلف شکلوں کی پیداوار ہیں۔ یہ کہانی اگرچہ سترھویں صدی میں نہایت خاموشی سے شروع ہوئی تھی، مگر انیسویں صدی کے وسط میں یہ ایک اہم موڑ میں اُس وقت داخل ہوتی ہے، جب برصغیر میں 'مغرب کی روح' نے چھوٹی بڑی شورشوں،

سرکشیوں اور جنگوں کو اپنی آرٹلری اور سیاسی چالوں سے شکست دے کر نظم اور قانون کا انتظام کیا تھا۔ جدید اُردو ادب تقریباً اسی 'پُرامن عہد' میں پروان چڑھا جسے انگریز حکم رانوں کی ہندوستان کو سب سے بڑی دین سمجھا گیا۔ یہ 'پُرامن عہد' ۱۸۵۷ء سے پہلی جنگِ عظیم تک رہا تھا۔ تاہم واضح رہے کہ امن وامان کی یہ ساری صورتِ حال سیاسی نوعیت کی تھی، اسے اجنبی اداروں (جن میں کام کرنے والوں کی زیادہ تعداد مقامی لوگوں پر مشتمل تھی) اور آئینی، انتظامی طاقت نے ممکن بنایا تھا۔ ہر چند اس میں ایک کثیر الثقافتی ملک کے داخلی، نظریاتی اتحاد کا کوئی عکس نہیں تھا، مگر اس اتحاد کی ضرورت کا تخیل بھی اسی 'پُرامن عہد' کے بطن سے رونما ہوا۔ 'امن کا زمانہ' عموماً اصلاحات کا زمانہ ہوتا ہے، کہ اصلاحات حالتِ جنگ میں ممکن نہیں ہوتیں۔ اسی عہد میں نئے خیالات کی ترویج اور نفوذ کی ہمہ گیر کوششیں ہوتی ہیں، جن کا نتیجہ ایک طرف نئے ذہن، نئے طرزِ ادراک کی صورت میں، اور دوسری طرف نئے ذہن کی مخالفت اور پرانے ذہن کی محافظت پر کمر بستہ ہونے کی شکل میں نکلتا ہے۔

دل چسپ واقعہ یہ ہے کہ جدید اُردو ادب کا آغاز ان لوگوں نے کیا جو نئے پُرامن بندوبست میں روزگار کے بہتر مواقع حاصل کرنے میں کامیاب تھے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی معاشی آسودگی، اور نئے حکم رانوں سے خیر خواہی کے تعلقات اس بات کا اہم سبب تھے کہ انھیں نئے، اصلاحی، جدید خیالات تک رسائی ہوئی۔ محمد حسین آزاد پہلے انجمنِ پنجاب اور بعد میں گورنمنٹ کالج لاہور میں عربی کے اُستاد ہوئے؛ حالی گورنمنٹ بک ڈپو میں مترجمہ کتب کی تصحیح پر مامور رہے؛ سر سیّد، سررشتہ دار سے جج تک پہنچے؛ نذیر احمد پہلے محکمہ تعلیم میں اُستاد اور بعد میں کلکٹر بنے۔ اکبر الٰہ آبادی ہائی کورٹ کے جج کے مسل خواں سے سیشن جج کے عہدے تک پہنچے۔ یہ سب ہندوستانی تھے، مسلمان تھے، ان کی وضع اس ہند اسلامی تہذیب کی مرہون تھی جس کا بڑا مرکز دلی تھا، اور اب انگریز سرکار کی رعایا اور ان کے نمک خوار تھے۔ سب سے اہم بات یہ تھی کہ وہ اس سب سے آگاہ تھے۔ انھیں اپنی اس ذات کی آگاہی حاصل تھی، جس کا ثقافتی تانا، سیاسی بانے سے جدا تھا۔ وہ ایک معزول ثقافت کی پیداوار اور ایک نئی سیاسی شہریت کے حامل تھے۔ دوسرے لفظوں میں یہ سب 'دُہرے شعور' کے حامل تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید اُردو ادب کی اگر کوئی واحد اصل ہو سکتی ہے تو وہ یہی 'دُہرا شعور' ہے۔

دُہرا شعور کئی ناموں سے ظاہر ہوتا ہے: کہیں نیٹو اور گورے کے فرق، کہیں قدیم و جدید کی تفریق، کہیں مشرق و مغرب کی تقسیم، کہیں مطابقت پذیری اور مزاحمت کے انداز میں، کہیں عقلیت پرستی و مذہب پسندی کے متصادم بیانیوں میں، اور کہیں انگریزی و ورنیکلر زبان کے امتیاز کے

طور پر۔ ان سب کو آپ جدید اردو ادب کے بیانیوں کا نام بھی دے سکتے ہیں، جو آج بھی ابلاغی جمالیات سے لے کر تفہیم جمالیات کے مباحث تک میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔

یہاں ڈہرے شعور سے متعلق چند بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ ڈہرے شعور کا مطلب ہی یہ ہے کہ شعور واحد بھی ہوتا ہے۔ شعور کی وحدت، خود کو، دنیا کو سمجھنے کے ایک ایسے داخلی طور پر متحد نظامِ معنی سے عبارت ہے، جسے اپنی ثقافت سے اخذ کیا جاتا ہے اور اسی کی مدد سے ثقافت میں اپنی شناخت قائم کی جاتی ہے۔ شعور کی وحدت کی سب سے بڑی عطا، اپنی ثقافت سے مثالی نہ سہی قابلِ عمل ہم آہنگی، اور اس کے نتیجے میں اپنے وجود سے متعلق بنیادی سوالوں کے جواب تلاش کرنے کی اہلیت ہے۔ ڈہرے شعور سے وحدت ٹوٹ جاتی ہے، اپنی ثقافت سے ہم آہنگی میں ایک بڑی دراڑ پڑ جاتی ہے، ایک ایسا زخم وجود کی گہرائیوں میں محسوس ہونے لگتا ہے، جس کا اندمال ہی زندگی کا مقصدِ عظیم بن جاتا ہے۔ شعور کی وحدت، ایک 'غیر' کے ہاتھوں پارہ پارہ ہوتی ہے۔ گورا، جدید، مغرب، عقلیت پرستی، انگریزی اس 'غیر' کے مظہر ہوتے، اور ان کے حق میں آواز بلند کرنے والے اس کے نمائندے تصور کیے جاتے ہیں۔ ڈبلیو ای بی ڈی بوائس کے مطابق ''ڈہرا شعور ایک خاص قسم کی سنسنی ہے، اپنی ذات کو ہمیشہ دوسرے [غیر] کی نظر سے دیکھنے کی حس ہے، اپنی روح کو اس دنیا کے فیتے سے ناپنے کا نام ہے جو روح کو شغل کی حامل حقارت اور ترحم سے دیکھتی ہے۔'' لہٰذا ڈہرا شعور، جس 'غیر' کے ہاتھوں وجود میں آتا ہے، اسے لوگوں کی داخلی زندگی میں وہی تسلط حاصل ہو جاتا ہے، جو اسے باہر حقیقی سیاسی، ثقافتی دنیا میں حاصل ہوتا ہے۔ اس طور ڈہرا شعور باہر کی تمثیل بن جاتا ہے۔

ڈہرا شعور تمام نو آبادیاتی ملکوں کے عام باشندوں کا نصیب ہے۔ ڈی بوائس، جن کی کتاب The Souls of Black Folk کو اس ضمن میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہے، افریقی امریکی ڈہری شناخت کے حامل تھے۔ وہ بہت سے ہندوستانیوں کی طرح اس کرب سے دوچار ہوئے تھے کہ انھیں اپنی انتہائی نجی چیز یعنی روح پر اختیار نہیں رہا تھا، ان کی روح میں سفید آدمی کی دنیا کا فیتہ اترا ہوا ہے، انھیں تمسخر کے ساتھ یہ بتانے کے لیے کہ وہ گہرائی سے خالی ہے؛ صرف سفید آدمی کی روح ہی اس گہرائی اور عظمت کی حامل ہے، جس کی ستائش لیوپولڈ نے کی ہے۔ لہٰذا سفید آدمی کی روح (یعنی روحِ عیسائیت) کالے اور نیٹو کی اصلاح و تہذیب کے لیے خود کو حاکمانہ احساس کے ساتھ پیش کرتی ہے، اور اس بات سے کوئی غرض نہیں رکھتی کہ کالے اور نیٹو کی زندگی کے کتنے ہی اساسی، صدیوں کے چاک پر بننے والے خدوخال مٹ جائیں یا مسخ ہو جائیں۔ ان میں زبانوں سے لے کر کلچر کی کتنی ہی اوضاع شامل ہیں۔ یہاں اس بات کا تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ نو آبادیاتی ڈہرے شعور اور تحلیلِ نفسی

کے 'مراۃ کی منزل' کے نظریے میں کچھ مماثلت ہے۔ (دُہرے شعور اور دو جذبیت میں بھی گہری
مماثلت ہے۔ آخر الذکر پر تفصیلی بحث، شبلی پر مقالے میں کی گئی ہے۔) جیسے سے اظہار و ما...
میں بچہ جب پہلی مرتبہ آئینہ دیکھتا ہے تو اپنی شناخت اس امیج کے تحت کرتا ہے جسے وہ آئینے میں
دیکھتا ہے۔ آئینے میں اسی کا عکس، اس کا 'غیر' ہوتا ہے، جو بعد میں زبان سیکھنے کے مرحلے میں اور
مستحکم ہوتا ہے۔ اس طور انسان تمام عمر اپنی 'میں' کا تصور لسانی، ثقافتی غیر کے ذریعے کرتا ہے۔ 'نو
نوآبادیاتی غیر' اور عمومی 'لسانی غیر' میں فرق یہ ہے کہ آخر الذکر سے شخصیت کی نمو ہوتی ہے (اگرچہ
لاکاں اسے غیر حقیقی کہتا ہے)، جب کہ اول الذکر سے شخصیت میں دراڑ پڑتی ہے۔

دُہرے شعور سے متعلق دوسری اہم بات یہ ہے کہ 'دُہرا شعور' شعور کا انتشار نہیں، شعور کی
کش مکش ہے۔ شعور کا انتشار اس کے بے مرکز ہو جانے کا نام ہے، جس کے نتیجے میں کوئی شے نہ تو
واضح دکھائی دیتی ہے، نہ اپنی جگہ پر کسی ایسی ترتیب سے کہ اس کا مفہوم ہی قائم ہو سکے۔ شعور کے
انتشار کو آپ معنی کی حتمی گم شدگی کا نام بھی دے سکتے ہیں، یعنی یہ بات شعور سے محو ہی ہو جائے کہ
معنی گم ہو گیا ہے، نیز معنی کی اہمیت، دنیا کی تفہیم میں اس کی ضرورت کا احساس بھی باقی نہیں
رہا۔ شعور کا انتشار ایک مکمل لاتعلقی کا باعث بنتا ہے، خود سے، دنیا سے۔ جب کہ شعور کی کش مکش کا
مطلب یہ ہے کہ شعور میں دو مراکز، معنی کی تخلیق کے دو نظام قائم ہو گئے ہیں۔ 'نوآبادیاتی غیر' اپنے
تمام تر تکبر، جارحیت اور تمسخر کے باوجود 'معنی سازی کے ایک نئے نظام' کے طور پر بھی ظاہر ہوتا ہے۔
اس کا مقامی لوگوں کے شعور کی گہرائی میں داخل ہو کر ایک فیصلہ کن قوت کا درجہ اختیار کرنا محض سیاسی
طاقت سے ممکن نہیں؛ سیاسی و عسکری قوت، علمی طاقت کے بغیر ذہنی دنیا میں رسائی حاصل نہیں کر
سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ نوآبادیاتی جبر کے ہوتے ہوئے بھی کچھ مقامی باشندے، اجنبی حکمرانوں کو خدا
کی نعمت قرار دیتے اور کفرانِ نعمت کے گناہ سے بچنے کے لیے ان کی نقل، پرستش کے انداز میں
کرتے ہیں۔ انھیں اپنے کالے اور نیٹو ہونے پر دلی شرمندگی ہوتی ہے، وہ اپنے آقاؤں کی تمثیل کے
مطابق واقعی خود کو جانوروں کی مانند تصور کرتے اور سفید آدمی جیسا شرف حاصل کرنے کے لیے ان
کی جملہ ثقافتی روشوں کو جذب کرنے کی سعی کرتے ہیں۔

دُہرے شعور کو ایک مفید صورت تصور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح کچھ دوسرے نیٹو یا کالے،
نوآبادیاتی غیر کو معنی سازی کے نئے نظام کے طور پر پہچانتے تو ہیں، مگر اسے اپنی ذہنی و جذباتی دنیا کی
اس تسخیر سے تعبیر کرتے ہیں، جو ان سے ان کا اصل چھین لینے کا دوسرا نام ہے۔ لہٰذا وہ اس کے
خلاف باقاعدہ مزاحمت کرتے، یا بالواسطہ طور پر اس کا تمسخر اڑاتے ہیں۔ بہ ہر کیف دُہرا شعور دو

مراکز کے درمیان جھولتا رہتا ہے، مگر غور طلب بات یہ ہے اس کا نتیجہ توازن کی صورت میں سامنے نہیں آتا، (اس توازن کی کوشش ضرور ہوتی ہے) جس کی توقع دو مراکز کے بیچ کش مکش سے عموماً کی جاتی ہے۔ توازن دو یکساں قوتوں میں قائم ہوتا ہے۔ نوآبادیاتی ڈہرے شعور میں گورے یا انگریز کی کو اجارہ حاصل رہتا ہے۔ چناں چہ کالے اور نیٹو اپنی سیاسی آزادی سے لے کر اپنی روح کو واگزار کرانے تک اپنی تمام مساعی کا رخ 'غیر' کی طرف کرتے ہیں۔

اُردو کا جدید ادب اس ڈہرے شعور کی کارفرمائی، اس سے جھوجھنے، اس سے مطابقت اختیار کرنے، اس کا مضحکہ اڑانے، اور اس سے کامل آزادی کی کوششوں کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا۔ مثالی تصور یہ ہے کہ کسی بھی بحران میں نئے معانی کی تلاش کی صورتوں کا کوئی انت نہیں، ہر لحظہ معنی کا نیا طور، نئی برقِ تجلی ممکن ہے۔ ولی نے جب کہا تھا کہ: راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں/تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن، تو اسی مثالی تصور کی طرف اشارہ کیا تھا۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ یہ تصور مجموعی انسانی تاریخ کے تناظر میں تو درست ہوسکتا ہے، ایک خاص تاریخی عہد میں تو فقط چند معانی ہی خلق کیے جاسکتے ہیں، اور ان معانی کے امکانات بھی شعور اور ثقافت کے باہمی ربط کی نوعیت میں وجود رکھتے ہیں۔ معنی اگر کُلّی طور پر انسانی شعور پر منحصر ہوتا تو اس بات کا امکان تھا کہ وہ کسی بھی لمحے معانی کے صد ہا جلوے خلق کرسکتا، مگر ایسا نہیں ہے۔ معنی زبان کے اندر قائم ہوتا اور زبان ہی کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ زبان کی تشکیل فرد نہیں، ثقافت کرتی ہے۔ لہٰذا معنی کی تخلیق یا دریافت، شعور اور ثقافت کے باہمی ربط، آویزش، گریز، فصل، قرب کا نتیجہ ہے۔ بڑے سے بڑا نابغہ بھی اپنے شعور ہی نہیں، اپنے وجدان کو بھی تخلیقِ معنی کے سلسلے میں زبان کے جامع تجریدی نظام، اور اپنے عہد کی ثقافتی صورتِ حال سے بیگانہ نہیں رکھ سکتا۔ اُردو کا جدید اُردو ادب بھی اپنے ابتدائی مراحل ہی سے یہی باور کراتا ہے۔

جسے آج ہم ابتدائی جدید اُردو ادب کہتے ہیں، وہ غیر یکساں، غیر متجانس عناصر کا مجموعہ ہے۔ اس میں ایک دوسرے سے مختلف، ایک دوسرے کے ردّ میں ابھرنے والی، اور ایک دوسرے کی تکمیل کرتی آوازیں شامل ہیں۔ ان میں دو طرح کی آوازیں بہ طورِ خاص اہم ہیں، اور یہی وہ آوازیں ہیں جن کی گونج آگے بیسویں صدی کے جدید اُردو ادب میں بھی سنائی دیتی ہے۔ ان میں ایک آواز پرومیتھیس کی اور دوسری ایپامیتھیس کی ہے۔ یہ دونوں طیطان دیوتا، اور بھائی تھے۔ زیوس کی اولاد تھے۔ دونوں کو انسان کی تخلیق کی ذمے داری سونپی گئی۔ بڑا بھائی پرومیتھیس (لفظی مطلب، آگے کی طرف دیکھنے والا) مستقبل بین تھا اور چھوٹا بھائی ایپامیتھیس اس کے برعکس ماضی بین تھا۔ پرومیتھیس آنے والے زمانے کے متعلق فکرمند رہتا تھا، جب کہ دوسرا گزرے زمانے کے

سلسلے میں۔ چناں چہ پرومیتھیس نے دیوتاؤں سے انسان کے لیے آگ چرائی، نتیجتاً دیوتاؤں کے غضب کا شکار ہوا۔ اسے زنجیروں میں جکڑ کر ایک چٹان سے باندھا گیا، ایک چیل ہر روز جس کا جگر چباتی، مگر اس نے یہ سزا بخوشی کاٹی۔ ایپا میتھیس کو بھی زیوس نے سزا دی، دنیا کی پہلی عورت پنڈورا کی صورت میں۔[۳]

سرسید جدید اُردو ادب کے پرومیتھیس اور اکبر الہ آبادی ایپا میتھیس ہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں، ایک کا رخ مستقبل کی طرف اور دوسرے کی سمت ماضی کی جانب ہے۔ دونوں نئے اُردو ادب کی دنیا خلق کرتے ہیں، اس اعتبار سے ایک دوسرے کے حلیف ہیں۔ دونوں اپنے عہد کی ثقافتی صورتِ حال کی دو مختلف تعبیریں کرتے ہیں، اس لحاظ سے ایک دوسرے کے فکری حریف ہیں (اگرچہ دونوں کا مرتبہ یکساں نہیں)۔ محض مستقبل کی فکر سے حیات میں جس افادیت پسندی کا غلبہ قائم ہو جاتا ہے، اس کا ادراک ماضی و روایت کے شعور سے ہوتا ہے۔ مستقبل غیر یقینی، مگر امید افزا ہے، جب کہ ماضی یقینی اور اطمینان افزا ہوتا ہے۔ مستقبل کی غیر یقینیت جن اندیشوں کی حامل ہوتی ہے، ان کا خیال ہی نئے، اجنبی خیالات قبول کرنے کی بنیاد بنتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ماضی کی یقینیت، نئے خیالات کی افزائش کی ضرورت سے عموماً بے نیازی کا رویہ پیدا کرتی ہے، چناں چہ مستقبل بینی نئے، مشکل، اجنبی خیالات سے جلد مطابقت قائم کر لیتی، یا کم از کم اس کے لیے حقیقی کوششوں کا آغاز کر دیتی ہے، اور ماضی بینی طے شدہ تصورات، عقائد، روایات کے تحفظ کو حرزِ جاں بناتی ہے، اور جن قوتوں سے انھیں اندیشہ لاحق ہوتا ہے، انھیں تنقید و تمسخر کا نشانہ بناتی ہے۔

ہمارا پرومیتھیس نئی شے کی خاطر دیوتاؤں سے قربت اختیار کرتا ہے، اور ایپا میتھیس قدیم کی تقدیس کو ایمان بنا لیتا ہے۔ تاہم دونوں کا طرزِ عمل سادہ نہیں ہوتا، تضادات سے لبریز ہوتا ہے: مثلاً دیوتاؤں کی قربت ذاتی مفاد کے بجائے، اجتماعی بھلائی کی نیت سے ہوتی ہے، وہ نیک نیتی سے سمجھتا ہے کہ آگ کو چرا کر دیوتاؤں کے غضب کو آواز دینے سے کہیں 'مفید' ہے کہ اسے دیوتاؤں کی رضامندی سے حاصل کیا جائے۔ اسی طرح قدیم کی تقدیس، اس جبر سے بچاؤ کے نفسیاتی حربوں میں سے ایک ہوتی ہے، جو روح تک کو مسخ کیے جا رہا ہوتا ہے۔ تحفظِ ذات کے یہ حربے 'نوآبادیاتی غیر' کی چیرہ دستیوں کو منکشف کیے بغیر کوئی جواز نہیں رکھتے۔ چناں چہ عجیب بات یہ ہے کہ اُردو ادب کے پرومیتھیس کے بجائے ایپا میتھیس، دیوتاؤں سے بھڑ جانے کی راہ اختیار کرتا ہے۔ اسے ابتدائی جدید اُردو ادب کی کہانی کی تلخیص سمجھیے۔

سرسیّد جدید اُردو ادب کے ممتاز بنیاد گزار ہیں۔ وہ غالباً پہلے اُردو ادیب ہیں جن کے یہاں ڈہرے شعور سے پیدا ہونے والی کش مکش کا واضح، غیر مبہم اظہار ہوا۔ انھوں نے اس کو نہ صرف ختم کرنے کی عملی تجاویز دیں، کوششیں کیں، بلکہ اسے اپنی قوم کے حق میں 'مفید' بنانے کی سعی بھی کی۔ یہ قصہ خود انھی کی زبانی سنیے:

> یہ سچ ہے کہ ہم نے ہندوستان میں کئی صدیوں تک شہنشاہی کی۔ یہ بھی سچ ہے کہ ہم اپنے باپ دادا کی شان و شوکت کو نہیں بھول سکتے، لیکن اگر یہ خیال کسی شخص کے دل میں ہو کہ ہم مسلمانوں کو انگلش نیشن کے ساتھ، اس وجہ سے کہ انھوں نے ہماری جگہ ہندوستان کی حکومت حاصل کی، کچھ رشک و حسد ہے تو وہ خیال محض بے جا ہوگا... ہندوستان میں ہم نے اپنی بھلائی کے واسطے انگلش حکومت قائم کی۔ ہندوستان میں انگلش حکومت قائم ہونے میں ہم اور وہ مثل قینچی کے دو پلڑوں کے شریک تھے... انگلش نیشن ہمارے مفتوحہ علاقے میں آئی مگر مثل ایک دوست کے، نہ بطور ایک دشمن کے۔ ہماری خواہش ہے کہ ہندوستان میں انگلش حکومت صرف ایک زمانہ دراز تک ہی نہیں بلکہ اپنے ملک کے لیے (ہے)۔ ہماری یہ آرزو انگریزوں کی بھلائی یا ان کی خوشامد کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اپنے ملک کی بھلائی اور بہتری ہی کے لیے ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم میں اور ان میں سمپیتھی نہ ہو۔ سمپیتھی سے میری مراد پولیٹیکل سمپیتھی نہیں ہے۔ پولیٹیکل سمپیتھی تانبے کے برتن پر چاندی کے ملمع سے زیادہ کچھ وقعت نہیں رکھتی۔ اس کا اثر دونوں (فریق) کے دلوں میں کچھ نہیں ہوتا۔ ایک فریق جانتا ہے کہ تانبے کا برتن ہے، دوسرا فریق سمجھتا ہے کہ وہ جھوٹے ملمع کی قلعی ہے۔ سمپیتھی سے میری مراد دوستانہ سمپیتھی ہے۔[۴]

سرسیّد نے یہ خیالات ۱۸۸۴ میں مسٹر بلنٹ کے لیے منعقدہ عشائیے میں تقریر کرتے ہوئے ظاہر کیے۔ یہ وہی مسٹر ولفریڈ سکیون بلنٹ (۱۸۴۰ء تا ۱۹۲۲ء) ہیں جن کی کتاب The Future of Islam (۱۸۸۲ء) کا ترجمہ اکبر الہ آبادی نے اُردو میں کیا تھا، ان دنوں اکبر بھی علی گڑھ میں موجود تھے۔ سرسیّد کے یہ خیالات ان کے مجموعی مؤقف کا خلاصہ کہے جا سکتے ہیں۔ وہ دونوں قوموں میں جس دوستانہ ہمدردی (یعنی سمپیتھی) کے آرزو مند تھے، وہ ڈہرے شعور میں 'توازن' پیدا کرنے کی خواہش ہے؛ اس اجارے کو ختم کرنے کی آرزو ہے، جو تعلیمی، آئینی، انتظامی، ثقافتی پیرایوں میں ظاہر ہو رہا تھا۔ سرسیّد کی فکر کے سلسلے میں اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ وہ سیاسی ہمدردی نہیں، دوستانہ ہمدردی چاہتے تھے۔ یعنی ایک ایسا 'توازن'، جو وقتی، سیاسی نہ ہو، دیرپا، ثقافتی ہو۔ اس ضمن میں انھوں نے جو مثال پیش کی ہے وہ صرف شاعرانہ جمال ہی کی حامل نہیں، گہری بصیرت سے بھی لبریز ہے۔ اگر ہم سرسیّد کی تقریر سے پہلے کے پچیس برسوں کی انگریزی سیاسی اصلاحات پر نظر ڈالیں

تو 'ہندوستانی تانبے کے برتن' پر 'انگریزی چاندی' کے ملمع کی قلعی کھل جاتی ہے۔ ۱۸۵۸ء کے
ملکۂ برطانیہ کے فرمان میں (جس کا اعلان لارڈ کیننگ نے یکم نومبر کو اکبر کے شہر الٰہ آباد میں منعقدہ
دربار میں کیا) کہا گیا تھا کہ:

یہ ہمارا مزید ارادہ ہے کہ ہماری رعایا خواہ کسی نسل یا عقیدے سے تعلق رکھتی ہو، وہ آزادی اور غیر جانب داری کے ساتھ ہمارے ان محکموں میں شامل ہو سکے گی، جن میں اپنے فرائض کی ادائیگی کے سلسلے میں وہ درکار تعلیم، قابلیت اور دیانت کی حامل ہوگی۔[5]

اسی برس گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ جاری ہوا۔ سیکریٹری آف اسٹیٹ برائے ہندوستان کا تقرر ہوا، جو ویسٹ منسٹر کابینہ کا رکن تھا، مگر اس کی مراعات اور اس کے اسٹاف کی تنخواہیں ہندوستان کے ذمے تھیں۔ 'ہندوستان پر حکومت ہندوستان کے وسائل سے' کرنے کی یہ ایک اچھی مثال تھی۔ ۱۸۶۱ء میں انڈین کونسل ایکٹ جاری ہوا، جس کے نتیجے میں ٹاؤن اور ضلع کونسلیں وجود میں آئیں۔ اس کے بعد وائسرائے کی کونسل میں تعلیم یافتہ ہندوستانی اشرافیہ کو شامل کیا گیا، مگر بہ قول برٹن اسٹائن: "یہ محدود شرکت ایک طرح سے انعام تھا درمیانے طبقے کے لیے کہ اس نے ٹیکسوں کو بڑھانے میں رضامندی ظاہر کی۔"[6]

اداروں میں محدود شرکت اور ریاستوں کی محدود خود مختاری کے 'انعامات' گورنمنٹ آف انڈیا کے ہندوستانی نمائندوں کو تمام استعماری اقدامات کی پُر جوش حمایت کو ممکن بناتے تھے۔ اسی طرح ۱۸۸۰ء تک انڈین سول سروس کے ارکان کی تعداد انیس سو تھی، جس میں فقط سولہ ہندوستانی تھے۔ اس لیے کہ ایک تو عمر کی حد تیئس سال سے کم کر کے انیس برس کر دی گئی تھی، دُوسرے امیدوار کے لیے کسی انگریزی یونیورسٹی کا گریجویٹ ہونا لازم قرار دیا گیا تھا۔

۱۸۷۹ء میں وائسرائے ہند لارڈ لٹن نے حکومتِ برطانیہ کو ایک خفیہ خط لکھا کہ اعلیٰ ملازمتوں میں ہندوستانیوں کے داخلے کا عہد پورا کرنا چاہیے یا انھیں دھوکا دینے کا افسوس ناک روّیہ اختیار کیے چلے جانا چاہیے۔ حسبِ توقع اسے دھوکے کی ٹٹی برقرار رکھنے کے لیے کہا گیا۔[7] تاج برطانیہ کو اپنی ہندوستانی رعایا سے جھوٹ اور مکر سے کبھی مفر نہیں رہا۔ چناں چہ سر سیّد یہ سیاسی قلعی نہیں چاہتے تھے، جو جلد ہی تانبے کو مزید بھدا بنا کر پیش کرتی تھی۔ قصہ یہ ہے کہ سر سیّد شمالی ہندوستان کی مسلمان اشرافیہ کے لیے فقط اسی طرح کی سیاسی مراعات نہیں چاہتے تھے جو برطانوی شہریوں کو حاصل تھیں، بلکہ ہندوستانی اور یورپی ثقافت کی دُوئی کے سلسلے میں ایک ایسی وحدت کے طالب تھے جو نہ جھوٹ پر مبنی ہو، نہ عارضی ربط پر۔ اس خواہش میں کوئی الجھاوا تھا، نہ رِیا، مگر وہ جس دنیا میں یہ

خواہش کر رہے تھے، اس پر لیو پولڈ کی بیان کردہ روحِ عیسائیت کا تاریک سایہ مسلط تھا۔ سرسید نے انگلستان کے قیام (۱۸۶۹ء، تا ۱۸۷۰ء) کے دوران میں ''روحِ عیسائیت'' یعنی یورپ کے اس جینیس کو بڑی حد تک گرفت میں لے لیا تھا، جس نے یورپ کی جدیدیت کو ممکن بنایا تھا۔ انھوں نے اس آگ کا راز دریافت کر لیا تھا، جو یورپ کے ثقافتی باطن میں دہک رہی تھی اور جس کے نور سے ان کی سماجی، تعلیمی، فکری، تخلیقی زندگی میں، آنکھوں کو خیرہ کرنے والی چمک آئی تھی مگر اس دریافت اور اسے عمل میں لانے کے بیچ ایک دیو حائل تھا، جس کی طرف سرسیّد نے بوجوہ توجہ نہ کی۔ یعنی ''روحِ عیسائیت'' کا تاریک سایہ، اس کا بھیانک ظل، یعنی استعمار۔ ہندوستان کو یورپ کے اسی 'نابغے' نے محکوم کیا تھا، جس کا نہایت پُرشکوہ اظہار لیو پولڈ نے کیا ہے، مگر ہندوستان یورپ کا حصہ نہیں، اس کی نو آبادی تھا اور یہاں کے باشندے یورپ کے شہریوں کے بمنزلہ نہیں، اُجڈ، وحشی رعایا تھے جن کی تعلیم و تہذیب کی بھاری ذمے داری نازک، گورے کاندھوں پر تھی۔ واضح رہے کہ سرسیّد 'وحشی ہندوستانیوں' کی تہذیب یافتگی کی متھ کی تشکیل اور مضمرات سے واقف تھے۔ ہر چند کبھی کبھی وہ ہندوستانیوں کے وحشی ہونے کو متھ سے زیادہ ایک حقیقت بھی سمجھتے تھے، (سیاسی و ابلاغی ذرائع پر کسی بھی طاقت کے غلبے سے حقیقت و متھ کی حدِ امتیاز دھندلی ہو جایا کرتی ہے) اور اپنی ہندوستانی شناخت پر باقاعدہ شرمندہ بھی ہوتے تھے، جسے دور کرنے کے لیے وہ ہندوستان کا طبقاتی تصور کرتے، اور خود کو 'اجڈ، وحشیوں' (مغل عہد کے اہلِ حرفہ اور دیہاتی) سے الگ کرتے، اور اپنی اشرافیہ شناخت میں پناہ لیتے تھے، تاہم وہ اس بات سے اچھی طرح واقف تھے کہ طاقت اپنے اخلاقی جواز کے لیے شناخت کی متھ کی تشکیل کرتی ہے۔ یہ اخلاقی جواز بڑا سادہ اور فہمِ عامہ کی منطق کے مطابق ہوتا ہے: چوں کہ 'ہندوستانی ڈھور ڈنگر' ہیں، اس لیے انھیں تہذیب اور تہذیب ساز کے چابک کی ضرورت ہے۔[8]

سرسیّد یورپی تہذیب کی روح سے استفادہ چاہتے تھے، اور اس کے چابکوں سے بچنا چاہتے تھے۔ ڈیوڈ للیولِڈ نے لکھا ہے کہ سرسیّد نے اوکسفرڈ اور کیمبرج کی طرز کا ادارہ قائم کرنے کا ارادہ کیا تھا، جہاں آزادانہ تحقیق اور غور و فکر کی فضا ہوگی، اور ہندوستان میں یورپ کی طرز کا ایک حقیقی جدید انقلاب برپا ہوگا، مگر بالآخر ایک پبلک اسکول قائم کر سکے۔ کیمبرج کی جگہ ونچسٹر کالج کی قسم کا پبلک اسکول و کالج، جو انڈین سول سروس کے لیے سب سے زیادہ افرادی قوت مہیا کرتا تھا۔ گویا: ''سیّد نے دیوتاؤں کا ساتھ دیا، آگ نہ چرائی۔[9]'' اصل یہ ہے کہ نو آبادیاتی ہندوستان کے پرومیتھیس نے آگ چرائی تھی، مگر اسے ایک 'وحشی ملک کے تاریک غاروں' میں منتقل کرنے میں کامیاب نہ ہو

سکے۔ آگ کو غلام ہندوستان کی روح میں دہکانے کے لیے اجنبی دیس کے سفید دیوتاؤں سے
جانا لازم تھا، ان کی ناراضی، یہاں تک کہ ان کے غیظ کو بالاے طاق رکھنا ضروری تھا مگر
پرومیتھیس اسے خلافِ مصلحت سمجھتے تھے۔ سرسیّد نے جس تعلیمی نصاب کو ایم او کالج میں رائج کیا وہ
آزادی بخش (emancipatory) نہیں تھا، بلکہ یہ نوآبادیاتی عہد کی اس عام تعلیمی فکر سے مطابقت رکھتا
تھا جسے بہ قول رنجیت گوہا ''مقامی ذہن کو نئے اسٹیٹ اپریٹس کے لیے کارآمد بنانے کے خیال سے
ترتیب دیا گیا تھا تاکہ یہ انتظامی بوجھ کا سستا مگر ناگزیر بار بردار بن سکے۔''[10] یہ پرومیتھیس کی
ناکامی نہیں، مصلحت پسندی تھی؛ پرومیتھیس اپنے حقیقی منشا سے دست بردار نہیں ہوا، مگر اس کو محدود
کرنے میں مصلحت کا شکار ضرور ہوا۔ سرسیّد کی فکر ایک انوکھے دبدھے کا شکار تھی؛ وہ مقامی ذہن کی
حقیقی آزادی کا منشا بھی رکھتی تھی، اور انگریز حکم رانوں کی رضا جوئی کی طالب بھی تھی؛ وہ طاقت کے
مرکز کے اشارۂ ابرو کی طرف بھی دیکھتے رہنا چاہتی تھی، اور طاقت کی چیرہ دستیوں کے شکار، زخم خوردہ
شریف طبقات کو طاقت بہ کنار بھی کرنا چاہتی تھی۔ سرسیّد کی عملیت پسندی نے جلد ہی اس تذبذب پر
قابو پا لیا۔ انھوں نے مصالحت کا رستہ اختیار کیا۔ مصالحت مکمل ناکامی نہیں، محدود کامیابی تھی۔ ان کی
کامیابی اس میں ہے کہ انھوں نے مستقبل بینی کی اس جہت سے اُردو ادب کو آشنا کرا دیا، جو سرسیّد
کے عہد میں نئے خیالات کو منفعل، اور قدرے غیر تنقیدی انداز میں قبول کرنے تک محدود تھی، یا عزیز
احمد کے مطابق: ''اس نے مسلمان شرفا کی نئی نسل کے لیے، دورِ وسطیٰ کی قدامت پسندی سے کم سے
کم سطحی جدیدیت کی جانب جانے کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔''[11] حق یہ ہے کہ انھوں نے جدید تخیل
کو نئی باتوں کے خوف سے آزاد کیا۔

سرسیّد کی تقریر میں 'ہم مسلمان' اور 'انگلش نیشن' کے الفاظ، شعور کے ان دو مراکز کی طرف
بے خطا اشارہ کر رہے ہیں، جن کے درمیان سرسیّد کی فکر گرداں تھی۔ سرسیّد کے نقطۂ نظر کو ٹھیک ٹھیک
سمجھنے کے لیے یہ حقیقت سامنے رہنی چاہیے کہ وہ ایک دانش ورانہ شعور کے حامل تھے، ایک تخلیقی
شعور کے نہیں۔ دانش ورانہ شعور، تخلیقی شعور کی طرح زخموں کو شدت سے محسوس نہیں کرتا۔ ایک
تخلیق کار جس شدتِ احساس سے نوآبادیاتی دُہری، متصادم شناختوں کو محسوس کرتا ہے، اور جس طور
اپنی روح کو ٹکڑوں میں بٹا دیکھتا، یا اپنی روح پر سفید آدمی کی روح کے جابرانہ تسلط کو محسوس کرتا،
اسے پِستے ہوئے، مسخ ہوتے، جان کنی کی حالت کا تجربہ کرتا ہے، اور پھر ردِعمل میں مزاحمت،
حقارت، تمسخر، بعض صورتوں میں تشدد پر خود کو مائل پاتا ہے، یہ سب ایک دانش ور کے بس کا روگ
نہیں ہوتا۔ دانش ور کی دنیا خیالات کی دنیا ہوتی ہے۔ وہ متصادم شناختوں، متحارب تصورات میں

بالعموم ہم آہنگی کی سعی کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ متحارب تصورات کو ایک ایسی تازگی اور شگفتگی کے ساتھ دیکھنے میں کامیاب ہو سکتا ہے، جس میں تخلیق کار عام طور پر کامیاب نہیں ہو پاتا۔ عموماً دانش ور کو زخموں پر کراہنے سے زیادہ، ان کے چارے کی فکر ہوتی ہے۔ دانش ور اور تخلیق کار کے شعور کا یہ امتیاز اگر ایک عمومی اصول نہیں بھی ہے تو کم از کم سرسید کے سلسلے میں یہ معروضات درست معلوم ہوتی ہیں۔

سرسیّد ان 'انگلش نیشن' اور 'ہم مسلمان' کی جداگانہ، واضح شناختوں کو تسلیم کرنے کے بعد، ان کے درمیان 'دوستانہ ہمدردی' کا رشتہ چاہتے تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ 'ہم مسلمان' کی جس شناخت کا تصور کرتے تھے، وہ اس درجہ منفرد، خود کفیل، اپنے آپ میں مکمل یا سکتی ہوئی نہ تھی کہ 'انگلش نیشن' سے بے نیاز رہ سکے۔ لہٰذا شناخت کا یہ تصور سر بسر مذہبی نہیں، ثقافتی تھا۔ مذہب اس کا ایک اہم حصہ تھا، مگر واحد اور مطلق بنیاد نہیں تھا۔ (آگے چل کر یہی بات ایک انقلابی تصور میں تبدیل ہوئی) سرسیّد ذاتی زندگی میں ایک راسخ العقیدہ مسلمان تھے، اور جملہ مذہبی شعائر کی باقاعدگی سے پابندی کرتے تھے (اگرچہ اس ضمن میں بھی بعض 'اجتہادات' کے قائل تھے) مگر وہ اپنی قوم کو جس صورتِ حال میں گھرا دیکھ رہے تھے، وہ اپنی اصل میں مادّی، دنیوی تھی، جو انسانی عقلی قاعدوں کی پابند ہے، لہٰذا اس کی تفہیم، اور اس کے ضمن میں مفید لائحہ عمل اختیار کرنے کے لیے مذہبی وجدان نہیں، قوائے عقلی کو بروئے کار لانے کی ضرورت ہے۔ نیز وہ جانتے تھے کہ خالص مذہبی تصورِ شناخت ایک خود مختار تصور ہے، اور مطلق اور واحد مرکز پر شدید اصرار کا حامل ہے، جو باقی سب سے بے نیاز کرتا ہے، خواہ وہ علم کے ذرائع ہوں، یا دوسری تہذیبیں ہوں۔ لہٰذا 'ہم مسلمان' سے سیّد صاحب کا منشا ایک ایسی قوم کا تصور سامنے لانا مقصود نہیں تھا، جو دوسری قوموں سے محض اپنے مذہب کی بنا پر فضیلت کا دعویٰ کر کے الگ تھلگ رہے، یا اپنے شکوہِ رفتہ کے ناسٹلجیا میں مبتلا ہو کر نئی، حقیقی صورتِ حال سے اغماض برتے۔ یہی وہ نکتہ تھا جو سرسیّد کی جدیدیت میں مرکزیت کا حامل تھا، اور یہی وہ مقام تھا جہاں سرسیّد کی فکر میں ایک طرف تضادات پیدا ہوتے تھے اور دوسری طرف ان پر اعتراضات کا دروازہ کھلتا تھا۔ سرسیّد کی سیکولر سوچ اسی نکتے سے پیدا ہوتی تھی، اور اسی مقام پر یورپی جدیدیت اور یورپی استعماریت کا فرق بھی ان کی نظر سے اوجھل ہوتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں پرومیتھیس نے جس آگ کو دیوتاؤں سے 'حاصل' کیا تھا، اسے دیوتاؤں کی منشا کے مطابق انسانوں تک پہنچانے میں یقین پیدا کیا۔

۱۸۶۰ء کی دہائی میں سرسیّد اپنے جدید خیالات کے ضمن میں دین اور دنیا کی الگ الگ قلم رووں

کا تصور ترتیب دے چکے تھے۔ انھیں نئے حالات میں یہی بات مفید اور قابل عمل محسوس ہوتی تھی کہ مذہب کو دنیا کے حقیقی، مادّی معاملات سے الگ رکھا جائے۔ کم از کم ہندوستان جیسے کثیر المذاہب ملک میں انھیں، اس کے سوا کوئی دوسری بات مناسب معلوم نہیں ہوتی تھی۔ لندن کے سفر کے دوران میں ان کی ملاقات میجر ڈاڈ صاحب ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن ناگپور سے ہوئی۔ ان کے بارے میں سیّد صاحب کا تاثر یہ تھا کہ وہ اپنے مذہب میں نہایت پختہ تھے، مگر متعصب نہیں ہیں۔ مگر:

ایک دن اتفاقیہ یہ ذکر آیا کہ فلاں صاحب باوصف بڑی لیاقت کے ڈائرکٹر پبلک انسٹرکشن اس لیے نہیں ہوا کہ شاید وہ لامذہب ہے اور کسی مذہب کے سچے ہونے میں یقین نہیں رکھتا۔ میں نے کہا کہ میری رائے میں ضرور ہے ہندوستان میں ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن ایسے ہی ہوں جو لامذہب ہوں۔ کہنے لگے، کیوں؟ میں نے کہا کہ جب ہندوستان میں مختلف قوم اور مختلف مذہب کے لوگ بستے ہیں تو مذہبی آدمی کا افسر ہونا [illegible] بے تعصب عام تعلیم میں مانع ہو جاتا ہے۔ یہ بات سن کر متعجب سے ہو کر خاموش رہے۔ درحقیقت میری رائے یہ ہے کہ جیسا خدا بے تعصب ہے، مشرک، بت پرست، خدا پرست سب کو برابر پرورش کرتا ہے۔ اسی طرح گورنمنٹ کو اور افسر تعلیم کو بے تعصب ہونا چاہیے۔ جب ہی گورنمنٹ ظل اللہ اور افسر تعلیم معلم صفت من صفات اللہ ہو سکتا ہے۔[12]

عام تعلیم سے مراد وہ تعلیم ہے جو آدمی کو دنیا کے عملی معاملات میں شریک ہونے اور سماجی کردار ادا کرنے کے قابل بنائے۔ یعنی ملازمت حاصل کرنے، تجارت کرنے کا اہل بنائے۔ سرسیّد اس تعلیم میں مذہب کو مرکزیت دینے کے حق میں نہیں تھے۔ انھیں لامذہب شخص قبول تھا، متعصب مذہبی آدمی نہیں۔ وہ سمجھتے تھے کہ لامذہبی شخص اس قدر خطرناک نہیں ہوتا، جس قدر اپنے مذہب کو دنیا کا واحد سچا مذہب سمجھ کر اسے دوسروں پر بھی مسلط کرنے، یا انھیں مذہبی تضحیک کا نشانہ بنانے والا شخص خطرناک ہو سکتا ہے۔ ہمارے پرومیتھیس کی فکر کا ایک روشن نکتہ، مذہبی تعصب اور تشدد میں رشتہ دریافت کرنا تھا۔ اس نکتے کو جنوبی ایشیا کے لوگوں نے عام طور پر نہیں سمجھا۔ نتیجہ سامنے ہے!

اُردو ادب کی حد تک سرسیّد پہلے شخص ہیں جنھوں نے دنیوی اور مذہبی زندگی، مادّی کمالات اور دینی عقائد کا الگ الگ تصور کیا۔ انھیں فکر و عمل کے دو ایسے جداگانہ زمرے خیال کیا جن میں کوئی ایک دوسرے کی اصل اور سرچشمہ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ دنیا اور دین، یا ظاہر اور باطن بھی دُہرے شعور کی صورتیں تھیں۔ سرسیّد کا دانش ورانہ شعور ان دونوں کے تضاد کو حل کرنے کا ایک انقلابی تصور رکھتا تھا۔ اس تصور کی پہلی جہت اخلاقی تھی؛ وہ ان دونوں کی 'حد اور دائرۂ کار' کے احترام پر زور دیتے تھے؛ ایک، دوسرے کی حد میں دخل انداز نہ ہو۔

سرسید نے شاید پوری طرح اندازہ نہیں کیا تھا کہ ایک دوسرے کی حدود کے احترام کا اخلاقی تصور، معاصر کثیر المذہبی معاشرے میں جس قدر قابلِ عمل محسوس ہوتا تھا، اسی قدر کئی طرح کی پیچیدگیوں کا حامل بھی تھا۔ مثلاً سب سے بڑی پیچیدگی تو یہ قبول کرنے ہی میں تھی کہ مذہبی اور دنیوی معاملات الگ ہیں۔ انیسویں صدی میں عمومی مغربی اثرات اور نو آبادیاتی حکم رانوں کی خصوصی کوششوں سے ہندوستانیوں میں قومیت کی بنیاد مذہب تسلیم کی جا چکی تھی۔ یہاں تک کہ قومی شناخت کے دیگر مظاہر (سب سے بڑھ کر زبان) بھی مذہبی حیثیت کے حامل سمجھے جانے لگے تھے۔ دوسرے لفظوں میں مذہب فقط ایک نجی، داخلی مسئلہ نہیں تھا، زندگی کے اکثر ثقافتی شعائر اور نظریات میں کئی انداز سے سرایت کر چکا تھا۔ کہیں تو مذہب ثقافتی شعائر کو صرف شناخت دیتا تھا اور کہیں ان کی باقاعدہ مذہبی توجیہ کرتا تھا۔ صاف لفظوں میں مذہب خارجی اور ذہنی دنیاؤں میں پاؤں پسارے ہوئے تھا۔ نیز یہ اصول، (جو اکثر کے لیے ایمان کا درجہ رکھتا تھا، اور ہے) کہ 'مذہب ایک مکمل ضابطۂ حیات ہے' جملہ دنیوی معاملات کے سلسلے میں مذہب کو حکم تسلیم کرنے سے عبارت ہے۔ خود سر سید انگریزی زبان، اور ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے سلسلے میں یہ مشاہدہ کر چکے تھے کہ انگریزی کا پڑھنا 'کفر' اور جنگِ آزادی، اقتدار کی جنگ نہیں، جہاد تھا۔ اُردو ہندی تنازع کے سلسلے میں سر سید نے ۲۹ راپریل ۱۸۷۰ء کو محسن الملک کے نام لندن سے جو خط لکھا تھا، اس میں اُردو، ہندی مسئلے کو مذہبی مسئلے کے طور پر شناخت کیا تھا۔ ''مسلمان ہرگز ہندی پر متفق نہ ہوں گے اور اگر ہندو مستعد ہوئے تو اور ہندی پر اصرار ہوا تو وہ اُردو پر متفق نہ ہوں گے اور نتیجہ اس کا یہ ہوگا کہ ہندو مسلمان علیحدہ ہو جائیں گے۔[۱۳]''

برسبیلِ تذکرہ، سرسید کے اس تجزیے کو نظریۂ پاکستان کی بنیاد سمجھا گیا ہے، مگر اس میں اصل دیکھنے والی بات یہ ہے کہ آخر مذہبی شناخت، زبان کو اپنی تائید اور جواز میں کیوں کر بروئے کار لاتی ہے؟ اس ضمن میں یہ بات تو سامنے کی ہے کہ مذہبیت، اپنے اثبات کے لیے 'غیر' کا جو تصور تشکیل دیتی اور اس سے برسرِ جنگ ہوتی ہے، اس کے لیے تمام تر انحصار زبان پر کرتی ہے، مگر ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ زبان اور مذہب دونوں کی جڑیں ماضی میں ہوتی ہیں۔ لہٰذا مذہب کا شدت پسندانہ تصور ہمیشہ اپنی جڑیں اس زبان میں اتار لیتا ہے جس میں کچھ واضح علامات (رسم خط اور لفظیات) اس کی غیر مشتبہ یاد دلاتی ہیں۔ قدیم ماضی کی یادوں کو ابھارنے کی لسانی صلاحیت ہی مذہب اور زبان میں یک جائی پیدا کرتی ہے۔ جب کہ مذہب کا حرکی تصور نہ تو کسی خاص زبان کو اپنے اظہار کے لیے لازم قرار دیتا ہے، نہ زبان اور مذہب میں کسی ناگزیر، نامیاتی رشتے کی منطق کا اسیر ہوتا ہے۔ کہنے کا

مقصود یہ ہے کہ سر سیّد جس دنیا میں مذہب و دنیا کو ایک دوسرے سے الگ قرار دے [illegible]
اس تقسیم کی روادار نہیں تھی۔

ایک اور بات بھی سامنے رکھنے کی ہے۔ خود سر سیّد بعض مقامات پر دونوں کی حدود کو [illegible]
ملا دیا کرتے تھے۔ مثلاً انگریزی حکومت کو مشیتِ الٰہی سے تعبیر کرنا۔ سماج اور الٰہیات کے الگ الگ
منطقوں میں یقین کا اظہار کرنے والے سر سیّد کا یہ بے شبہ تضاد تھا، اور اسی کے ذریعے وہ انگریز
حکومت کے جواز اور اقدامات کے ناقدانہ، عقلی جائزے کی ضرورت سے بے نیاز رہتے تھے۔

دین و دنیا کی تقسیم کی دوسری جہت علمی تھی۔ انھیں خدا کے کلام اور خدا کے کام میں کوئی [illegible]
اور بعد نظر نہیں آتا تھا۔ تاہم اس امر کو بھی ثابت کرنے کے لیے بھی عقل و سائنس سے کام لیتے
تھے، گویا اصولی طور پر یہ تسلیم کرتے تھے کہ فطرت کے سائنسی علم اور خدا کے کلام میں تفریق [illegible]
اس انقلابی تصور کو، جیسا کہ اس طرح کے تصوّرات کی تاریخ ہے، سخت تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ [illegible]
کفر کا فتویٰ، اس تنقید کی انتہا پسندانہ صورت تھی۔

سفرِ لندن ہی کے دوران میں ان کی ملاقات لیفٹیننٹ جے۔ بی۔ لارنس سے ہوئی جو مدراس
میں پیمائش کے کام پر متعین تھے۔ دونوں میں رسمی علیک سلیک کے بعد مذہب پر گفتگو شروع
ہوئی۔ لارنس کہنے لگے کہ وہ مشنری نہیں ہیں، ان کا کام توپ مارنے کا ہے، مگر انھیں مدراس کے
لوگوں نے بتایا کہ دنیا میں ہندوؤں، عیسائیوں اور مسلمانوں کے مذاہب سچے ہیں، جب کہ ان کے
خیال میں صرف عیسائی مذہب سچا ہے۔ سر سیّد نے جب دلیل مانگی تو فرمانے لگے کہ:

دیکھو عیسائی قوم نے یا کہ انگریزوں نے تمام دنیا کی قوموں سے زیادہ خدا کی مہربانی حاصل کی ہے۔ علم و
ہنر جیسا کہ ہمارے پاس ہے دوسری قوم کے پاس نہیں۔ ہم کو ہی خدا نے حکمت عطا کی ہے۔ دیکھو اس [illegible]
جہاز کو کہ کیا حکمت سے بنا ہے اور کس حکمت سے چلتا ہے۔ ریل گاڑی کی حکمت اور طاقت تم نے دیکھی ہی
ہوگی، تار برقی کی کرامت تم جانتے ہو۔ فوج کی اور جنگ کی بادشاہی قوت تمام دنیا میں ہماری سی کسی کی
نہیں۔ اگر کوئی اور مذہب سچا ہوتا تو اس پر بھی خدا اسی طرح مہربان ہوتا۔

اس کے جواب میں سر سیّد نے جو کچھ کہا، وہ صرف ایک خود پسند انگریز، اور عیسائی کو [illegible]
دلیل کا جواب نہیں تھا، بلکہ خود سیّد صاحب کی دنیا و دین کو الگ الگ کر کے سمجھنے کے موقف کی
وضاحت بھی تھا۔ سیّد صاحب نے کہا کہ:

یہ سب باتیں دنیا کے کاموں سے متعلق ہیں۔ ان سے مذہب کے سچے یا جھوٹے ہونے سے کچھ واسطہ
نہیں ہے۔ دیکھو خدا تعالیٰ نے اپنے نیک بندے ایوب علیہ السلام کو اور اپنے پیارے جیسس کرائسٹ کو

حضرت عیسیٰ علیہ السلام کو دنیا میں ذرا بھی عمل دخل [illegible] ایک بندوں کے لیے [illegible]

[illegible] ہے۔

سرسید نے انھیں خاموش تو کرا دیا مگر اس بات کا تجزیہ نہ کیا کہ ہندوستان میں [illegible] یورپ کے انگریز ہی اعلیٰ عہدوں پر فائز تھے، جو عہدِ وسطیٰ کے پادریوں کی طرح، اور ان کے زمانے کے مسلمان ملا کی مانند ہر بات کا جواز مذہب سے لانے اور ہر دم مذہبی تفاخر، جو مذہبی تعصب کی بنیاد بنتا ہے، میں سرشار رہتے تھے۔ حالاں کہ ان کے وطن میں ساری مادی، سائنسی ترقی مذہبی طبقات کے اجارے کو ختم کرنے کے نتیجے میں ممکن ہوئی تھی۔ وہ جس جدید دنیا کی نمائندگی کرتے تھے، اس کی تشکیل حضرت عیسیٰؑ کے مجاوروں نے نہیں، فیثا غورث، ارسطو، کیپلر، گلیلیو، جان لاک، نیوٹن، آگسٹ کومتے، بیکن، جرمی بینتھم، وولٹیر، روسو، کانٹ، نطشے، چارلس ڈارون اور ابن الہیثم، ابن رشد، البیرونی وغیرہ نے کی تھی، ان سب نے مذہبی وجدان سے نہیں، حسی مشاہدے، ثبوت، حقیقی تجربوں سے کام لیا تھا۔ دخانی جہاز، تارِ برقی، ریل گاڑی کی تخلیق گرجا گھروں کے اندر نہیں، سیکولر سائنسی تعلیم کی حامل جامعات اور تجربہ گاہوں میں ہوئی تھی۔

اگرچہ آخری جملے میں سیّد صاحب وہ بات کہہ گئے ہیں جو ان کے موقف کی تردید کرتی ہے۔ اگر دنیا نیک بندوں کے لیے نہیں تو کیا برے لوگوں کے لیے ہے؟ اس اصول کی رو سے تو دنیا پر نظر کوئی نیک کام نہیں۔ مناظرانہ بحثوں میں یہی خرابی ہوتی ہے، ایسے دلائل بھی دے دیے جاتے ہیں جو مخاطب کو چپ کرا دیتے، مگر حقیقت میں بے اصل ہوتے ہیں۔ سرسید یہ نکتہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ مادی، سائنسی ترقی کا محرک اور سرچشمہ نہ تو مذہب ہے اور نہ اس ترقی سے مذہب کی صداقت کا اثبات کیا جا سکتا ہے اور نہ خدا کی خوشنودی کا دعویٰ کیا جا سکتا ہے۔ سرسید اور لارنس کی اس بات چیت سے ایک اہم حقیقت یہ افشا ہوتی ہے کہ جس مادی، سائنسی، ٹیکنالوجی کی ترقی میں مذہب کا کوئی کردار نہیں ہوتا، اسے مذہبی تفاخر سے لے کر مذہب کی بنیاد پر لڑی گئی جنگوں میں بے دریغ استعمال کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مذہب اور دنیا میں تفریق کو اگر عقلی اور اصولی طور پر واضح کر بھی دیا جائے، تو بھی عملی سماجی دنیا میں دونوں میں اتحاد کی صورتیں پیدا کر لی جاتی ہیں۔ اصل یہ ہے کہ سماجی دنیا ہی سب سے پیچیدہ دنیا ہے۔ بہ ہرکیف سرسیّد کے نزدیک مادی سائنسی دنیا، انسانی عقلی دنیا ہے، جس کے اپنے قوانین ہیں۔

سرسیّد کی فکر کا اہم حصہ فطری اور سماجی دنیا میں امتیاز سے عبارت ہے۔ وہ فطری دنیا کو تو خدا کا کام کہتے ہیں، جس کے قوانین اٹل ہیں اور خدا کا کلام فطرت کے قوانین کی توثیق کرتا ہے، اور ان

دونوں کو انسانی عقل معرض فہم میں لا سکتی ہے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں سر سید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ دنیا اور مذہب کے برعکس، مذہب اور فطرت ایک دوسرے سے جدا نہیں ہیں۔ نہ مذہب (اور یہاں وہ قرآن حکیم کو پیش نظر رکھتے ہیں) کے کشف میں کوئی تبدیلی ہوتی ہے، نہ قوانین فطرت میں۔ خدانے جو کہا اور کیا، ہمیشہ غیر مبدل رہتا ہے۔ سر سید کی قرآن حکیم کی تفسیر اسی اصول کی پابند تھی۔ سر سید کی فکر سے متبادر ہوتا ہے کہ مذہب کی صداقت کا اگر کہیں اثبات کیا جا سکتا ہے تو وہ اس انسانی علم کی دنیا ہے جو حسی مشاہدے، تجربے اور باقاعدہ سائنسی طریقے سے وجود میں آئی ہے۔ یہاں بھی ان کی فکر ایک تضاد کا شکار ہوئی۔ انسانی علم کی دنیا صرف فطرت کے مطالعے تک محدود نہیں، تاریخ، نفسیات، لسانیات، سیاسیات، بشریات، آثاریات تک پھیلی ہوئی ہے۔ کیا یہ 'سماجی سائنسی علوم' بھی مذہبی صداقت کے ضمن میں اسی طرح بنیاد بن سکتے ہیں جس طرح 'فطری سائنسی علوم'؟ سر سید غالباً اسی مشکل سوال سے بچنے کے لیے فطری اور سماجی دنیاؤں کو ایک دوسرے سے الگ تصور کر کے ان پر توجہ کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں فطرت کی دنیا اور فطرت کے انسانی سائنسی علم میں امتیاز نہیں تھا، مگر مذہبی اور سماجی دنیا کا فرق بہت روشن تھا۔ وہ سماجی مادی دنیا کو انسانی عقل کی پیداوار قرار دیتے ہیں جس کے قوانین، مذہب اور فطرت کے برعکس، اٹل نہیں بلکہ تغیر پذیر، مقامی، تاریخی، غیر حتمی ہیں۔ لہٰذا سماجی دنیا سے وہ مذہب کے حق میں دلیل لانا پسند نہیں کرتے۔

سید صاحب صرف مفکر نہیں عملی آدمی بھی تھے۔ (اگر وہ محض فکر پر توجہ دیتے تو یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ اپنے سارے تضادات کے باوجود جدید ایشیائی دنیا کے سب سے بڑے مفکر ہوتے) ان کی فکر عملی ضرورتوں کی پابند رہی۔ ان کی فکر کے اثرات کا عمومی مظہر ان کے حلقۂ احباب کا تخلیق کیا ہوا ادب اور ایم اے او کالج سے تعلیم حاصل کرنے والے طالب علم تھے، مگر بڑا مظہر 'ایک نیا دانش ورانہ عرصہ' (Intellectual Space) تھا جس کا اظہار سائنٹفک سوسائٹی میگزین، تہذیب الاخلاق، آل انڈیا ایجوکیشنل کانفرنسوں کے جلسوں، سر سید اور ان کے رفقا کی کتابوں، مکاتیب اور مضامین میں ہو رہا تھا۔ لیکن سب سے بڑھ کر یہ اس بحث و گفتگو میں ظاہر ہو رہا تھا جو شمالی ہندوستان اور پنجاب میں خاص طور پر نئی روشنی کے نام سے ہو رہی تھی؛ اسے قبول کیا جا رہا تھا، چھانا پھٹکا جا رہا تھا، اس سے اختلاف کیا جا رہا تھا، مگر اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکا تھا؛ اور اس کی بڑی وجہ خود اس فکر کا بڑا چھوٹا ہونا نہیں تھا، بعض مسلمات کو دعوتِ مبارزت تھی۔ اس 'دانش ورانہ عرصے' نے اُردو ادبا اور قارئین کی ذہنی دنیا کے جس اہم عنصر پر ایک بڑا سوالیہ نشان لگایا تھا، اسے ہم 'مابعد الطبیعیاتی فنتاسی' (یعنی ایسے کلیے جو قیاسی ہوں، اور عظیم صداقتوں کے قائم مقام کے طور پر خود

کو پیش کرتے ہوں، مگر جن کی حسی تصدیق نہ کی جا سکتی ہو، یا جنھیں انسانی تجربے میں نہ لایا جا سکتا ہو، تاہم انسانی تجربے کے لیے ایک عظیم راہ نما آدرش کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہو) کا ہم رشتے ہیں۔ اس فنتاسی کا سماجی سیاسی اظہار تحریک مجاہدین کی فکر اور عمل میں ہوا تھا، اور جمالیاتی اظہار کلاسیکی شاعری کی اس پوری روایت میں ہوا تھا، جو غالب تک پہنچتے پہنچتے خود غالب کے ذریعے معرضِ سوال میں آنے لگی تھی۔ (اس روایت کے کبیری بیانیوں پر ابتدائی استفہامیے غالب ہی نے قائم کیے)۔[۱۶]

سرسیّد کی 'نیچریت' حالی کی نیچرل شاعری میں ظاہر ہو رہی تھی۔ یہ ایک عجیب و غریب بات ہے کہ سرسیّد نے دنیا و دین کے الگ الگ دائرے کھینچنے چاہے تھے، مگر ان کی فکر نے مذہب، تاریخ، سیاست، ادب، تعلیم، زبان کے دائروں میں رسوخ حاصل کیا۔ ایک اہم بات یہ بھی پیشِ نظر رہے کہ خود سرسیّد نے 'بڑا ادب' تخلیق نہیں کیا، ان کے مضامین سے لے کر سفرناموں (لندن کے علاوہ پنجاب کا سفرنامہ)، مکاتیب تک میں غیر معمولی تخلیقی اہمیت کی تحریریں نہیں ملتیں، جنھیں محض ادب کی طرح پڑھا جاتا ہو، جس طرح خود اُن کے دبستان کے ادبا کی تحریریں، اُن کی جمالیاتی عظمت کی بنا پر پڑھی جاتی ہیں، اس کے باوجود ان کے تشکیل دیے ہوئے 'دانش ورانہ عرصے' ہی سے جدید ادب نے غذا ہی نہیں بال و پر بھی حاصل کیے۔

سیّد صاحب دُہرے شعور میں توازن چاہتے تھے۔ ظاہر ہے یہ شعور کی دو متضاد لہروں میں مطابقت کا ایک امکان تھا جو انھیں ۱۸۵۷ء کی جنگ میں ہندوستانیوں کی پسپائی کے بعد کی صورتِ حال میں سوجھا تھا۔ وہ وسیع مفہوم میں مشرق و مغرب میں ثقافتی سطح پر ہم رشتگی کے جویا تھے۔ ان کے شعور میں مشرق و مغرب دو جداگانہ ثقافتیں ضرور تھیں، مگر دونوں کا مرتبہ یکساں نہیں تھا۔ مشرق درماندہ تھا، اور مغرب تہذیب کے بلند مرتبے پر فائز تھا۔ چوں کہ سیّد صاحب کی نظر میں دونوں کا یہ فرق حتمی اور اٹل نہیں تھا، اس لیے دونوں میں گہری باطنی ثقافتی سطحوں پر تعلق قائم کیے جانے کا امکان حقیقی طور پر موجود تھا۔ مشرق، مغرب کی آگ سے اپنی درماندگی دور کر سکتا تھا۔ تاہم پیشِ نظر رہے کہ سیّد صاحب نے مشرق کی پس ماندگی، وحشی پن کے جس تصور کو قبول کیا تھا، اس کا ایک بڑا حصہ مشرق کے سیاسی طور پر پٹ جانے کی حقیقت کا زائیدہ نہیں تھا، بلکہ ہندوستان کی سیاسی ہزیمت کے بعد یورپی نسلی، ثقافتی تفاخر کے، جو برتر تہذیب و شائستگی کے پیرہن میں بھی ظاہر ہوتا تھا، اس سادیت پسندانہ اظہار کے سوا کچھ نہیں تھا جسے اپنی نو آبادیوں کے باشندوں کی تحقیر سے لذت ملتی تھی اور غریب باشندوں کو ندامت۔[۱۷]

بلاشبہ سرسیّد یورپی نسلی تفاخر کے سادیت پسندانہ اظہار میں شریک نہیں تھے، مگر اہلِ یورپ

کے ہندوستانیوں کو وحشی جانور کی طرح سمجھے جانے کو حق خیال کرتے تھے، 'ہندوستان کے لوگ ذہنی جانور ہیں'، سیّد صاحب کے لیے یہ مشرق کی ہمہ گیر، واقعی پس ماندگی کی تمثیل تھی۔ یورپی ثقافت کو پورے کا پورا قبول کرنے کے تصور کے پیچھے یہی تمثیل کارفرما تھی؛ زبان، آداب، وضع سے لے کر نشست و برخاست، اکل و شرب کے طریقوں تک، مثلاً خود سر سیّد کو انگریز آقاؤں کے ساتھ غیر اسلامی مذبوحہ گوشت تناول کرنے سے احتراز نہ تھا۔[18]

حقیقتاً یہ انھی اجتہادی اقدامات (جنھیں بعض لوگ اجتہادی غلطیاں کہتے ہیں) میں سے ایک تھا جسے سر سیّد مذہب و ثقافت میں بروئے کار لا رہے تھے۔ ایک بار پھر اس بات پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ ہندوستان کے پرومیتھیس نے آگ حاصل کر لی تھی، لیکن روحِ عیسائیت کے بھیانک ظل کی تابِ نظارہ کا مظاہرہ نہ کیا۔ جب سر سیّد سائنٹفک سوسائٹی کے تحت یورپی کتابوں کے اُردو تراجم کرا رہے تھے، ورنیکلر یونیورسٹی کے قیام کی مساعی کر رہے تھے تو ان کے طرزِ فکر میں پرومیتھیس کی حقیقی روح کارفرما تھی۔ وہ ہندوستانیوں کو انھی کے لسانی، ثقافتی وسائل کی مدد سے طاقت بہ کنار کرنے کی کوشش کر رہے تھے، لیکن جب انھوں نے یہ رائے قائم کر لی کہ: ''تاریخ میں کوئی نظیر اس بات کی نہیں پائی جاتی کہ کسی ایسی زبان کی وساطت سے جو حکمران قوم کی زبان نہ ہو، کسی قوم میں کسی علم نے ترقی پائی ہو۔[19]'' تو وہ نوآبادیاتی دیوتاؤں کا ساتھ دینے لگے تھے۔ حالاں کہ تاریخ کے ایک عالم کے طور پر وہ جانتے تھے کہ دنیا میں جن قوموں نے ترقی پائی ہے، انھوں نے ترقی یافتہ قوموں کے تمام علوم و فنون کو اپنی زبان میں منتقل کر لیا ہے، مگر وہ ان قوموں اور ہندوستان میں دو قسم کے فرق کا ذکر کرتے تھے۔ وہ قومیں خود حاکم بھی ہیں اور ان کی ایک ہی زبان ہے۔ چوں کہ ہندوستان محکوم اور کثیر اللسانی ملک ہے، لہٰذا یہاں حاکموں کی ہی زبان کے ذریعے علوم کی ترقی ممکن ہو سکتی ہے۔

سر سیّد جب اسی ذیل میں لارڈ میکالے کو دعا دیتے ہیں کہ اس نے دھوکے کی ٹٹی کو ہٹا دیا تھا، تو ہمیں یہ باور کرنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ کم از کم یہاں وہ جدیدیت اور مغربیت کی حدِ فاصل مٹا رہے تھے۔ 'قوم کی ترقی حکمرانوں کی زبان کے ذریعے' یہ ایک ایسا پیراڈائم ہے جس میں ترقی کے تصور کا قبلہ حکمران اور ان کی ثقافتی علامتیں/مظاہر ہیں۔ دوسری طرف 'دیسی زبانوں کے ذریعے ترقی' میں ترقی کے تصور کا رخ جدید زبان اور اس کے علوم کی طرف رہتا ہے۔ یہاں نئے علوم، حکمرانوں سے فقط اتفاقی نسبت رکھتے ہیں۔ سر سیّد اس تنازع کے حل کی تلاش میں تھے، جو اُردو ہندی کے نام سے مسلمانوں اور ہندوؤں میں تھا۔ سر سیّد نے ہرچند اپنے اصلاحی پروگرام کو جس

رسالے (تہذیب الاخلاق) سے شروع کیا تھا، اسے محمڈن سوشل ریفارمر کا نام دیا تھا، مگر جگہ جگہ قوم کی تعریف میں ہندوستان کے تمام مذاہب کے لوگوں کو، شامل کرتے تھے۔

غالباً وہ یہ سوچتے تھے کہ ایک زبان (انگریزی) کے ذریعے لسانی قومی تنازع ختم ہوسکتا تھا اور قومی اتحاد اور قومی ترقی ممکن تھی۔ درحقیقت یہ ایک ایسی منطق تھی جو مقامی جھگڑے کا غیر مقامی حل پیش کرتی تھی، اور اسی استعماری پالیسی میں اساس رکھتی تھی جو انگریزی کو اپنی تہذیبی برتری کی علامت بناتے ہوئے ورنیکلر زبانوں کو پس ماندہ رکھنے پر گامزن تھی (خود انگریز حکمرانوں نے انگریزی اور اس کے رسم الخط کو ہندوستان کی تمام زبانوں کے لیے رائج کرنے کی کوششیں کیں)۔ علاوہ ازیں سرسیّد نے یہ بات تو تسلیم کر لی تھی کہ ترقی یافتہ قوموں نے اپنی ہی زبانوں میں علوم منتقل (اور پھر پیدا) کرنے کی وجہ سے ترقی کی، مگر اس کی کوئی مثال نہ پیش کر سکے کہ کسی محکوم قوم نے حاکم قوم کی زبان کے ذریعے ترقی کی ہو۔ یہاں سرسیّد نے تجزیۂ ذات سے ناقابل فہم بے نیازی کا مظاہرہ بھی کیا۔ ان کی اپنی ذہنی ترقی کس زبان سے ممکن ہوئی تھی؟

سرسیّد کے طرزِ فکر کے مقابل دوسرا امکان اکبر حسین الٰہ آبادی (۱۸۴۵ء تا ۱۹۲۲ء) نے پیش کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سرسیّد اور اکبر میں وہی رشتہ اور وہی نسبت ہے جو پرومیتھیس اور ایپامیتھیس میں تھی؛ دونوں نے جدید اُردو ادب کی دنیا خلق کی۔ جدید اُردو ادب مستقبل آفریں اور ماضی بیں کے جن غیر متجانس عناصر کا علم بردار ہے، وہ انھی دو شخصیات کی دین ہیں۔ سرسیّد نے جو دنیا تعمیر کی، اس کے اثرات پر تنقید اکبر نے کی۔ سرسیّد کی دنیا کے رخنوں، تضادات کی نشان دہی اکبر نے کی۔ اس لحاظ سے سرسیّد کا کام دشوار طلب، جرأت آزما تھا، جب کہ اکبر کا کام نسبتاً سہل تھا۔ سرسیّد کو ایک نیا راستہ دریافت کرنا تھا، اور اکبر کو اس راستے کے مسافروں کی وضع پر دھیان دینا، اور ان کے بے ڈھنگے پن کو اجاگر کرنا تھا۔ سرسیّد ایک غیر یقینی مستقبل کو امید افزا بنا رہے تھے اور اکبر یقینی ماضی کی کسوٹی سے ممکنہ مستقبل پر تنقید کر رہے تھے۔ اصل یہ ہے کہ دونوں کے خیالات کا منبع دُہرا شعور تھا، مگر سرسیّد دونوں میں مفاہمت چاہتے تھے اور اکبر اپنے مذہبی ثقافتی شعور کی مرکزیت کو کوئی زک پہنچنے نہیں دینا چاہتے تھے؛ انھیں یقین تھا کہ سرسیّد، علی گڑھ، اور ان دونوں سے متاثر نوجوان طبقہ یہ زک پہنچا رہا ہے۔ اکبر کے لیے یہ ادراک سخت اذیت کا باعث تھا، اور یہی ان کے طنز کا باعث تھا۔ طنز ایک سیاسی اوٹ بھی تھا اور ان کے حقیقی داخلی رنج کے اظہار کا ذریعہ بھی!

اکبر، سرسیّد سے اٹھائیس برس چھوٹے تھے۔ دونوں میں بعض اہم نسبتیں بھی ہیں۔ دونوں کا تعلق یوپی کے سادات کے شرفا گھرانوں سے تھا؛ دونوں کے آبا نے مغلیہ سلطنت کے خاتمے سے

پہلے ہی ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازمت اختیار کر کے اس حقیقت کا ادراک کر لیا تھا کہ ہندوستانی شریف طبقات کا مستقبل کمپنی سے وابستہ ہے۔ یہ ادراک کسی کڑوی حقیقت کو طوعاً وکرہاً قبول کرنے سے عبارت نہیں تھا، ایک عملیت پسندانہ روّیہ تھا، جو اکثر ہندوستانیوں کے لیے نیا نہیں تھا۔ دونوں نے گورنمنٹ آف انڈیا کے انصاف کے محکمے میں ملازمت کی۔ دونوں انگریزی تعلیم حاصل نہ کر سکے، مگر انگریزی قانون کے امتحانات پاس کیے، اور اعلیٰ عہدے حاصل کیے، تاہم دونوں کو عظیم مغلیہ تہذیب سے دلی وابستگی تھی، جس کی وجہ بڑی سادہ تھی، کہ ان کی شخصیتوں کی پرداخت اسی تہذیب نے کی تھی۔ بایں ہمہ یہ وابستگی انھیں مغل حکومت کی سیاسی وفاداری پر مجبور نہیں کرتی تھی۔ مثلاً سر سیّد نے آئینِ اکبری کی تدوین اور آثار الصنادید کی تصنیف کی صورت میں مغلیہ تہذیب سے دلی تعلق کا ثبوت دیا تھا، لیکن جب جنگِ آزادی کے وقت سیاسی وفاداری کا سوال پیدا ہوا تھا تو انھوں نے کمپنی بہادر کا ساتھ دینے میں کوئی تامل نہیں کیا تھا، اور ہندوستانی جنگجوؤں کی مذمت میں پس وپیش سے کام نہیں لیا، ان کے عمل کو 'حرام زدگی' سے تعبیر کیا۔ اکبر بھی آخر دم تک انگریزوں کی خیر خواہی کا دم بھرتے رہے۔ ۱۹۰۸ء میں شیخ عبدالقادر کے نام خط میں لکھتے ہیں:

> پلیٹیکل نزاکت کو دیکھ لیں۔ درحقیقت میرا روئے سخن کبھی ایسا رہا ہی نہیں، نہ مجھ کو قانون اور بحث سے الجھن رہی۔ طاقت پر بھی جھنجھلایا ہوں تو طاقت کی حمایت میں، لیکن جا بجا گورنمنٹ کی طرف داری ہے۔ سیّد صاحب کی بھی تعریف کی ہے... بعض جگہ ظرافت جو بہ ظاہر نہایت شوخ اور شدید رندانہ ہے، درحقیقت ایک پلیٹیکل خیال کا اظہار ہے۔ لبرٹی اور سیلف گورنمنٹ کو کمر قرار دیا ہے۔ اعلیٰ عہدوں کو وصل سمجھا اور مسلم پالیسی کو عاشق، اور کہہ دیا:
>
> کیوں وصل میں جستجو کمر کی وہ کرے[۲۰]

۱۹۱۹ء میں عبدالماجد دریابادی کے نام خط میں لکھا:

> میں نے لامذہبی اور تبدیلِ وضع کے خلاف قدم اٹھایا، نہ کہ گورنمنٹ کے خلاف۔[۲۱]

دونوں میں ایک اور بڑی نسبت یہ تھی کہ دونوں کی تشویش کا محور ہندوستانی (خصوصاً شمالی ہندوستان کے) مسلمان تھے۔ (واضح رہے کہ انھیں مسلمانوں کی اصلاح کی سعی میں ہندوؤں سے فاصلہ اختیار کرنا ضروری محسوس نہیں ہوا)۔ اُردو ادب کی تاریخ میں یہ پہلا واقعہ تھا کہ اس میں مسلم قومی شناخت مرکزی مسئلے کے طور پر شامل ہوئی تھی۔ بایں ہمہ یہ مماثلتیں ان 'تاریخی اتفاقات' کا نتیجہ تھیں، جو انھیں اپنے عہد کے ثقافتی مسائل کو یکساں طور پر مشخص کرنے کی تحریک ضرور دیتے تھے، مگر ان کے سلسلے میں کوئی خاص 'لائحہ عمل' اختیار کرنے کا سوال کھلا چھوڑ رکھتے تھے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ

سیّد اور اکبر دونوں مسلمانوں کی اصلاح چاہتے تھے، مگر اصلاح کے طریق کار اور وسائل کے ضمن میں دونوں متحد الخیال نہیں تھے۔

سرسید اور اکبر 'مسلم مسئلے' کی موجودگی کا ادراک، اس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے، مگر اس کے حل کے لیے سیّد صاحب مستقبل کی طرف اور اکبر ماضی کی جانب دیکھتے تھے۔ یعنی دونوں کے طرزِ فکر میں ایک بنیادی امتیاز پیدا ہوتا تھا۔ سیّد صاحب اپنی فکر کو فردا اساس بنانے کی بنا پر مسلمانوں کی واحد، مطلق شناخت پر اصرار نہیں کرتے تھے، جب کہ اکبر اپنی فکر کو ماضی اساس بنانے کی وجہ سے مسلمانوں کی واحد، مطلق، اصل و حقیقی شناخت پر زور دیتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سیّد صاحب کے یہاں فکری سطح پر تنوّع اور تضادات پیدا ہوتے ہیں، جب کہ اکبر کے یہاں راسخ العقیدگی۔ اس سے آگے بحث اسی وقت با معنی ہوسکتی ہے، جب ہم اس بات کو اچھی طرح سمجھ لیں کہ اکبر ظرافت نگار شاعر تھے، اور ان کی ظرافت کا بڑا حصّہ طنز پر مشتمل تھا۔

اکبر نے شاعری کا باقاعدہ آغاز الٰہ آباد میں سترہ برس کی عمر میں کیا۔ ۱۸۷۰ء سے ۱۸۷۲ء کے درمیان وحید الدین وحید کے شاگرد ہوئے، جن کا سلسلۂ تلمذ خواجہ حیدر علی آتش سے جا ملتا ہے۔ اس زمانے میں الٰہ آباد میں ہر طرف مشاعروں کی نشستیں جمتی تھیں۔ طرحی اور غیر طرحی مشاعرے ہوتے تھے۔[۲۲] کم و بیش اسی زمانے میں لاہور میں انجمن پنجاب کے تحت نئی شاعری کا غلغلہ بلند ہو رہا تھا۔ ان کی ابتدائی شاعری سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اُردو ادب کے نئے مرکز، پنجاب کی شعری تحریک سے بے خبر یا لاتعلق تھے۔ الٰہ آباد کی ادبی فضا اسی لکھنوی شاعری سے متاثر تھی، جسے سرسیّد، آزاد، حالی، ذکاء اللہ کے مضامین اور ورنیکلر تعلیمی نصابات میں تنقید کا نشانہ بنایا جا رہا تھا۔ لکھنؤ کے استاد شاعر حیدر علی آتش کے سلسلۂ تلمذ سے وابستہ اکبر کی ابتدائی شاعری میں وہی مبالغہ آرائی، خیالی عشقیہ مضامین ہیں جنھیں بنیاد بنا کر کلاسیکی اُردو شاعری کی پوری روایت کو ہدفِ ملامت بنایا جا رہا تھا۔ اکبر کی شاعری کے ابتدائی چند برس، معاصر دنیا میں رونما ہونے والی ادبی و ثقافتی تبدیلیوں سے بے خبری کے ہیں۔ تاہم یہ بے خبری اس بچے کی بے خبری کے مترادف ہے جو دنیا سے بے خبر اور محض گھر سے باخبر ہوتا ہے، اور زبان میں ایک اپنا، انفرادی لہجہ اختیار کرنے سے پہلے عام بول چال کی سادہ زبان سیکھتا ہے۔ اُردو کے کم و بیش تمام جدید شعرا نے ابتدا میں روایتی شاعری کی۔

اکبر کی روایتی شاعری کو نیا رخ اودھ پنچ نے دیا۔[۲۳] واضح رہے کہ انجمن پنجاب کی نئی شاعری کی تحریک اور اودھ پنچ کی ظرافت پسندی، دونوں یورپی اثر کی حامل تھیں۔ صرف اس بنا پر نہیں کہ انجمنِ پنجاب کے شعری منشور کے اصل مصنف ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائیڈ تھے، اور اودھ پنچ،

پنچ، لندن کی طرز پر نکلا تھا، بلکہ دونوں میں سب سے بڑی مشترک قدر، واقعیت پسندی تھی۔
انیسویں صدی کا ابتدائی جدید اُردو ادب اسی واقعیت پسندی سے غذا حاصل کرتا ہے۔ انجمن پنجاب
کی نیچرل شاعری اور اودھ پنچ کی ظریفانہ شاعری، اس مفہوم میں واقعیت پسند ہیں کہ یہ
'مضامین خیالی' کی بجائے 'فطری اور واقعی /واقعاتی مضامین' کی 'ترجمانی' کو اپنا مقصد بناتی
ہیں۔ یوں بھی واقعیت پسندی کے بغیر طنز کا کوئی اخلاقی جواز ہے، نہ اس کی جمالیاتی قدر۔
حقیقت یہ ہے کہ اس عہد کی اگر کوئی ادبی تھیوری ہو سکتی ہے تو یہی واقعیت پسندی ہے جو
کلاسیکی شاعری کے خیالی اور مبالغہ آمیز اسلوب پر انتہائی سخت تنقید کی صورت، اور اس کے متبادل
کے طور پر خود کو پیش کر رہی تھی۔ اپنی اصل میں یہ اخلاقی اور نیم تنقیدی تصورات کا آمیزہ تھا۔ اس کا
اخلاقی رخ لکھنے والے کو اپنے سماج کے سلسلے میں ذمے داری کا احساس دلاتا تھا (جس کا دوسرا نام
اصلاح کے لیے اپنے قلم کو استعمال کرنا تھا)، اور نیم تنقیدی تصور، مناسباتِ لفظی کی بنا پر خیالی
مضامین گھڑنے، یا چند خاص مضامین کے دائرے میں رہتے ہوئے اپج کا مظاہرہ کرنے کی بجائے
'فطرت اور حقیقت' کے قریں مضامین تلاش کرنے پر زور دیتا تھا۔ چوں کہ اس 'تھیوری' کو سرسیّد،
آزاد، حالی، شبلی، نذیر احمد ایک منظم تصور کی بجائے ایک سادہ، فوری طور پر قابلِ عمل اصول کے طور
پر پیش کر رہے تھے، اس لیے یہ سوال نہ اٹھا سکے کہ فطری اور واقعی مضامین کون سے ہیں، جو کلاسیکی
شاعری میں موجود نہیں، اور انھیں کہاں سے، کیسے حاصل کیا جائے گا؟ (حالی کے مقدمے میں
اصلیت کی بحث میں اس جانب بالواسطہ توجہ ضرور ملتی ہے۔[۲۴]) اصل یہ ہے کہ اس زمانے میں
اخبارات، رسائل، انجمنوں کے ذریعے جو مباحث اور بیانیے، نئے انگریزی بندوبست کے ضمن میں،
اور اس میں ہندوستانیوں کے کردار کے ضمن میں، سامنے آ رہے تھے، انھی کو فطری اور واقعی مضامین
سمجھا گیا۔ ہماری ابتدائی جدید شاعری انھی قومی اور اخلاقی بیانیوں کو واقعی و فطری قرار دے کر پیش
کرتی ہے۔ یہ ایک چشم کشا حقیقت ہے کہ حقیقی دنیا میں اس کا کردار مذکورہ بیانیوں کی وساطت سے
تھا؛ ہماری قومی اخلاقی شاعری نے انھیں چیلنج کرنے کے بجائے، یا ان کے حقیقی ہونے کے دعوے کو
پرکھنے کے بجائے، ان کی نظر سے دنیا کو دیکھنے کا راستہ منتخب کیا۔ کلاسیکی شاعری کی ہیئتیں اور بعض
اسالیب اس میں ضرور شامل تھے، مگر مضامین و تصورات کا وہ مجموعہ جو کم و بیش ہر ایک شاعر کے تخیل
کا حدودِ اربعہ تشکیل دیتا تھا، اسے مذکورہ قومی و اخلاقی بیانیوں نے بے وقعت سمجھ کر بے دخل کر دیا
تھا... تاہم انجمنِ پنجاب اور اودھ پنچ میں واقعیت پسندی کے اشتراک کے علاوہ کئی قسم کے
اختلافات بھی تھے، اور یہ اس سارے مناقشے کا پروٹوٹائپ ہیں جو اکبر و سرسیّد کی فکر میں

تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اکبر نے دہلی، لاہور اور علی گڑھ کے نئے ادبی تصورات، اور سیاسی مصالح کے بجائے، اودھ پنچ کی ادبی و سیاسی فکر کو اختیار کیا۔

۱۸۷۷ء میں، لکھنؤ سے منشی سجاد حسین کی ادارت میں نکلنے والا ظریفانہ ہفت روزہ اودھ پنچ ''ابتدا سے رعایا کا خادم اور سرکار کا آزاد مشیر تھا... اودھ پنچ کی قومی محبت کے وسیع دائرے میں ہندو مسلمان سب شامل تھے... انڈین نیشنل کانگریس چوں کہ قومی اتفاق کا ذریعہ سمجھی جاتی تھی، لہٰذا یہ بھی اس پولیٹیکل تحریک کا دل و جان سے مددگار تھا[۲۵]'' اودھ پنچ نے اپنے زمانے کے سیاسی واقعات پر ہندوستانی نقطۂ نظر سے تبصرے کیے، جن میں البرٹ بل خاص طور پر شامل ہے۔ (اس بل میں کہا گیا تھا کہ یورپی ملزموں کے مقدمات ہندوستانی جج بھی سن سکتے ہیں۔ اس کی مخالفت خود البرٹ کے ہم وطنوں نے کی)۔ اودھ پنچ میں اکثر 'پنچ'، فن اور دوسرے انگریزی رسائل سے کارٹون نقل کیے جاتے تھے، تاکہ استعماری پالیسی پر تنقید کی جاسکے[۲۶]' تاہم اس کے سیاسی نشتروں کا سب سے بڑا نشانہ علی گڑھ کا سیاسی مسلک، خاص طور پر کانگریس کی مخالفت اور سرسید کی مذہبی اصلاح تھی۔ ''علی گڑھ کالج کو لامذہبی کا مرکز قرار دے کر اس کے بانی کو پیر نیچر کا خطاب دیا، اور نیچر یہ مذہب کا مضحکہ اُڑانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا[۲۷]'' نیز اودھ پنچ لکھنؤ کی لسانی و ادبی روایت کا پاسبان بھی بنا۔ انیسویں صدی کے اوائل سے لکھنؤ کا لسانی مناقشہ دہلی سے شروع ہوا۔ اسے اودھ پنچ نے برقرار رکھا۔

مولانا حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں زیادہ تر لکھنوی اساتذہ کے اشعار پر تنقید کی تھی، نیز اہل لکھنؤ کی توجہ اس جانب مبذول کروائی تھی کہ اگر انھوں نے اپنی زبان کی حفاظت نہ کی، یعنی اپنی زبان کو نئی تبدیلیوں سے ہم آہنگ نہ کیا تو اس کا انجام کلاسیکی عربی کی طرح ہوگا۔ اس کا جواب اودھ پنچ نے جس رنگ میں دیا، وہ روایتی لکھنوی شوخی سے سوا تھا۔ ہر چند اودھ پنچ کے صفحات نے منکسر المزاج حالی کا حال یہ بیان کیا کہ: ابتر ہمارے حملوں سے حالی کا حال ہے/ میدان پانی پت کی طرح پائے مال ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ انجمنِ پنجاب کے نئے شعری منشور کا جواب بھی تھا۔ اکبر اودھ پنچ کی سیاسی فکر کے حمایتی تھے، کانگریس کے حامی، ہندو مسلم اتحاد کے علم بردار، اور سرسید کی مذہبی فکر کے سخت ناقد تھے۔

پنچ، لندن کا آغاز ۱۸۴۱ء میں ہوا تھا (۲۰۰۲ء میں بند ہوا) بیس سال بعد اس کی طرز پر مصر، ترکی، ہندوستان، چین، جاپان میں ظریفانہ رسائل جاری ہونے لگے۔ ہندوستان میں مراٹھی، بنگالی، ہندی، اُردو میں پنچ جاری ہوئے۔ صرف ہندوستان میں پنچ رسائل کی تعداد ستر تک پہنچتی

ہے۔[۲۸] پاٹس ہرڈر نے خود پنچ، لندن کو فرانس کے Charivari، جس کا ذیلی عنوان [illegible]
ہے، اور موریکا لیبر کے حوالے سے لکھا ہے کہ انیسویں صدی میں پورے یورپ میں متعدد طنزیہ رسائل شائع ہو رہے تھے، اور پنچ ان میں سے ایک تھا۔[۲۹] مگر پنچ ہی کو عالمگیر شہرت ملی، جس کا بڑا حصہ اس کے مزاحیہ کارٹونوں کا تھا۔ جہاں جہاں راج برطانیہ کے براہ راست اور بالواسطہ اثرات پہنچ رہے تھے، وہاں پنچ پہنچ رہا تھا۔ اہم بات یہ نہیں کہ یورپ کے دیگر ثقافتی اثرات کے ہمراہ پنچ بھی اپنے مقامی بھائی بند پیدا کر رہا تھا، اہم بات یہ ہے کہ ان طنزیہ رسائل کی برصغیر میں مقبولیت کی وجہ کیا تھی؟ کیا اس مقبولیت کی وجہ محض ان کا یورپی ہونا ہے، یا استعمار پر طنز ان کی ہر دلعزیزی کی بڑی وجہ ہے؟ یہ سوال اس قدر سادہ نہیں، جیسا بہ ظاہر نظر آتا ہے۔ استعمار پر طنز کے لیے استعمار ہی کے ایک غیر مقامی ثقافتی مظہر کی نقل، اس سوال کو پیچیدہ بناتی ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ استعمار کی نقل میں بھی استعمار شکنی کا سامان ہوتا ہے؟ اور اگر یہ بات ہے تو کیا حکمران اس سے لاعلم ہوتے ہیں؟ ہمارا خیال ہے کہ ان دونوں سوالوں کے جواب بھی فقط ہاں یا ناں میں نہیں دیے جا سکتے۔ ثقافتی اثرات کی نوعیت کبھی سادہ، غیر مبہم نہیں ہوتی۔

ہم جانتے ہیں کہ نوآبادیاتی حکمرانوں کے ساتھ ہی 'رائے عامہ' یعنی public opinion کا تصور سامنے آیا تھا۔ برصغیر کے نئے حکمرانوں کو یہ جاننے کا غیر معمولی تجسس تھا کہ یہاں کے لوگ ان کے طرز حکومت، اقدامات، پالیسیوں کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ تجسس ۱۸۵۷ء کے بعد بہت بڑھ گیا تھا، ایک ایسے تحقیقی مواد کو جمع کرنے کی غرض نہیں رکھتا تھا، جسے ہندوستانیوں کی داخلی، نفسیاتی زندگی کے بارے میں خالص علمی نظریات کے لیے کام میں لایا جائے (یہ کام کلاسیکی کتب کے مطالعے کے ذریعے کیا گیا) سادہ لفظوں میں یہ 'خفیہ معلومات' حاصل کرنے، اپنے اہداف تلاش کرنے اور اپنی پالیسیوں میں تبدیلی لانے کا مقصد رکھتا تھا، نیز بے باک اخبارات پر پابندی لگا دی جاتی۔ دیسی زبانوں میں شائع ہونے والی کتابیں اور اخبارات و رسائل رائے عامہ کو جاننے کا بڑا ذریعہ تھے، اور حکمران اس امر سے لاعلم نہیں تھے۔ عائشہ جلال نے اس ضمن میں خاصی گمراہ کن بات لکھی ہے:

> اکثر مسلمانوں اور ہندوؤں نے ذاتی اہمیت اور رسوخ حاصل کرنے کے لیے اخبارات جاری کیے، نہ کہ سیاست یا پارٹی کے نمائندے کے طور پر... اسی لیے نوآبادیاتی اہلکاروں کو کوئی وجہ نظر نہ آئی کہ وہ دیسی پریس کو رائے عامہ کے راہ نما کے طور پر لیں۔ انھوں نے یہ فرض کیا کہ رائے عامہ سرے سے وجود ہی نہیں رکھتی۔[۳۰]

اکبر الہ آبادی نے 'نامہ بنام اودھ پنچ' (۱۸۷۷ء) میں پنچ، لندن اور اودھ پنچ کے تعلق

میں کئی ایسی باتیں لکھی ہیں، جو ہمیں اودھ پنچ کی مقبولیت کے سبب، نقش اول و ثانی کے فرق، اور دیسی اخبارات کے ضمن میں حکمرانوں کے رویّوں کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ اکبر لکھتے ہیں کہ: لیکن وہ نقش اولیں ہے/ نسبت اس سے اسے نہیں ہے؛ ماشاءاللہ یہ نقشِ ثانی/ بہتر ہے بصورت و معانی۔ کیوں بہتر ہے؟ ایک وجہ یہ کہ پنچ، لندن معمر ہے اور اودھ پنچ نونہال ہے۔ اس طرح بلیغ کو بھی سمجھیے۔ معمر شخص میں وہ جرأت، نئے راستے تلاش کرنے کا عزم، خطرات سے کھیلنے کی وہ جبلت نہیں ہوتی جو ایک نونہال میں ہوتی ہے۔ تاہم بڑی وجہ، دونوں میں فرق کی یہ ہے کہ اودھ پنچ: ہر چند سرمہ در گلو ہے/ تاہم سرگرمِ گفتگو ہے؛ اسی طرح، پابند جو یوسفِ سخن ہے/ پھیلی ہوئی بوئے پیرہن ہے: ہر رنگ میں ہے بہارِ معنی/ ہر لفظ ہے پردہ دارِ معنی؛ اس کے بعد زبان اور بتیس دانتوں کی 'دلیل شاعرانہ' لاتے ہیں اور کہتے ہیں: اس قید میں جب کہ یہ زباں ہے/ آزادیِ گفتگو کہاں ہے۔ اور باتوں کو اگر ہم ایک لمحے کے لیے ایک طرف رکھ دیں، تو اکبر کا آزادیِ گفتگو نہ ہونے کا بار بار ذکر کرنے کا مطلب کیا ہے؟ اگر دیسی اخبارات پر حکمرانوں کی 'نظرِ خاص' نہ ہوتی تو انھیں سب کچھ کہنے کی آزادی ہوتی۔

حقیقت یہ ہے کہ خود انگریز حکمران دیسی اخبارات کے سلسلے میں مخمصے میں مبتلا تھے۔ ایک طرف وہ انھیں رائے عامہ جاننے کا ذریعہ سمجھتے تھے، جو اسی صورت میں ممکن تھی کہ انھیں سب کچھ کہنے کی آزادی ہوتی، اور دوسری طرف 'سب کچھ کہنے کی آزادی' رائے عامہ پر اثرانداز بھی ہوتی تھی، اور یہ بات حکمرانوں کو خائف کرتی تھی۔ چناں چہ اخبارات سنسر کی پابندیوں کا شکار رہتے تھے۔ مثلاً ۱۸۶۷ء کا ایکٹ XXV یہ اختیار دیتا تھا کہ تمام دیسی اخبارات، رسائل، کتب کا ریکارڈ رکھا جائے اور ان کا تنقیدی جائزہ لیا جائے۔ اس کے بعد بھی وقتاً فوقتاً قوانین جاری ہوئے، جن میں سب سے اہم ۱۸۷۸ء کا آل انڈیا ورنیکلر پریس ایکٹ تھا، جو اس علم کی بنیاد پر جاری ہوا تھا کہ ہندوستان کے ان طبقات میں بھی حکمران مخالف ڈسکورس قائم ہونے لگا تھا، جو اب تک حکومت کی نظر میں نہیں تھے (یہ طبقات عوامی تھے، اور حکومت زیادہ تر اعلیٰ طبقوں اور نیم خود مختار شاہی ریاستوں کی طرف متوجہ رہی تھی) اس ایکٹ کے حامی، ڈبلیو بی جونز نے کہا کہ 'اب ہم خود کو روبرو پانے لگے ہیں، الگ الگ صوبوں کی آبادی کے مقابل نہیں، بلکہ ان دو سو ملین لوگوں کے جو باہمی ہمدردی اور اس رابطے کے ذریعے متحد ہوئے ہیں جسے ہم ہی نے پیدا کیا اور فروغ دیا ہے۔'[۳۱] جونز کا واضح اشارہ اخبارات کی طرف ہے۔ گویا انھی کی بلّی انھی کو میاؤں۔ سفید حکمرانوں کے مخمصے کی وجہ پریس کی ٹیکنالوجی پر ملکیت کا وہی تفاخر آمیز، اجارہ پسندانہ تصور تھا، جس کی طرف اشارہ لیوپولڈ نے

کیا ہے۔ ان کا خیال تھا کہ دیسی اخبارات، انھی کی دی ہوئی ٹیکنالوجی اور 'آزادی' کی پیداوار ہیں، اس لیے ان کے ممنون اور وفادار رہیں گے۔ یہ بات ان کی نظر سے اوجھل تھی کہ ٹیکنالوجی بیشتر غیر جانب دار ہوتی ہے، وہ اس بلی کی طرح ہے جس نے میاؤں میاؤں کرنا ہی ہے، یہ دیکھے بغیر کہ کس کی سماعت پر خراشیں پڑ رہی ہیں۔ لہٰذا جہاں تک 'استعمار کی ٹیکنالوجی کی نقل' کا سوال ہے، تو اس میں استعمار شکنی کا سامان ہو سکتا ہے۔

اکبر نے اودھ پنچ کو نقشِ ثانی کہا، نقل نہیں۔ اس 'مقدمے' سے ہم اس نظامِ خیال کی ابتدا کا سراغ لگا سکتے ہیں، جسے اکبر نے مغرب کی تقلید، ثقافتی اثرات کے سلسلے میں قائم کیا۔ نقشِ اول ابتدائی مسودہ، تحریر ہے، اور نقشِ ثانی اسی کی بہتر شکل ہے۔ اکبر کا ادراک یہ ہے کہ پنچ لندن ظریفانہ اخبار کی ابتدائی، اور اسی لیے قدرے خام صورت ہے، جب کہ اودھ پنچ صورت و معنی کے اعتبار سے بہتر ہے۔ بلاشبہ نقشِ ثانی، نقشِ اول پر منحصر ہے، مگر اس کا انحصار ویسا نہیں جیسا نقل میں ہوتا ہے۔ نقل، کسی اصل کا چربہ ہے۔ نقل میں ساری کوشش اصل کی پیروی میں اس حد تک جانے کی ہوتی ہے کہ دونوں میں فرق باقی نہ رہے؛ نقل اپنی پہچان کے لیے برابر اصل پر منحصر رہتی ہے، اس لیے نقل میں آزادی، اپنی انفرادی اپج کے مظاہرے کی سرے سے گنجائش ہی نہیں ہوتی۔ جب کہ نقشِ ثانی کا نقشِ اول پر انحصار محض اتنا ہے کہ ایک بہتر نقش سامنے لایا جا سکے۔ چناں چہ یہاں آزادی اور ذاتی اپج کو کام میں لانے کی کافی گنجائش ہوتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ نقشِ اول و ثانی میں جو رشتہ وجود میں آتا ہے، وہ 'فرق' کا ہوتا ہے؛ نقل میں زیادہ سے زیادہ مماثلت ابھارنے کی کوشش ہوتی ہے، مگر نقشِ اول و ثانی میں زیادہ سے زیادہ فرق پیدا کرنے کی۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں، بلکہ اکبر کے ادراک کی خاص جہت ہے جس کی وجہ سے اس نظم کا بڑا حصہ پنچ، لندن اور اودھ پنچ میں فرق کی صورتیں اجاگر کرنے کے لیے مختص ہے۔ (فرق کا یہ تصور اکبر کے ذہن و شعور میں آخر تک قائم رہتا ہے) بہ ہر کیف اکبر، اودھ پنچ کو ایک یورپی مظہر کا مثنیٰ سمجھنے کے بجائے، ایک مقامی مظہر کہتے ہیں۔ اکبر کے لیے یہ خیال ہی محال لگتا ہے کہ ثقافتی رشتوں میں 'مقامی ذہن' محض نقال، یا آج کی زبان میں صارف (کنزیومر) بن کر رہ جائے۔ اکبر کی نظر میں اودھ پنچ کے 'معنی' کے لحاظ سے بہتر ہونے کی علامت یہ ہے کہ یہ نونہال سرمہ در گلو ہونے کے باوجود محوِ گفتگو ہے۔ نطق کی اس گھٹن کا تجربہ، نقشِ اول کو چھو کر نہیں گزرا؛ وہاں سخن کے یوسف کو سرکاری پابندیوں کے کنوئیں میں قید نہیں ہونا پڑا۔

اہم بات یہ ہے کہ اکبر اس قید و گھٹن کو ایک نئے امکانِ آزادی کا پیش خیمہ سمجھتے ہیں۔ یہ

امکان صرف مقامی ذہن ہی بروئے کار لا سکتا ہے۔ 'پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے / رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور' یعنی اظہار کا ایک ایسا پیرایہ جس میں معنی التوا میں چلا جائے؛ معنی نہ صرف سطح اور گہرائی میں منتشر ہو جائے، بلکہ سامنے اور پردے کے پیچھے معنی میں فرق بھی پیدا ہو جائے۔ اس تکنیک ہی کی وجہ سے یوسفِ سخن اگر پابند ہو تو اس کی بوئے پیرہن پھیل جاتی ہے؛ یہ سخن کے پابند و آزاد ہونے کے تناقض کا روایتی استعارہ ہے۔ بوئے پیرہن بالآخر حضرت یوسف تک لے جاتی ہے، مگر اُن کو جو حضرت یوسفؑ اور ان کے پیرہن کی بُو میں تعلق کے رمز سے واقف ہوں، یعنی دیسی زبانوں اور ان کے ادبیات کے رمز آشنا، مقامی لوگ۔ اسی طرح اکبر کا ہر لفظ کو پردہ دار معنی کہنا بھی بے حد معنی خیز ہے۔ یہ حضرت یوسفؑ اور بوئے پیرہن حضرت یوسف کا تناقض ہے؛ لفظ، معنی کا حامل بھی ہے اور اس کا پردہ دار بھی ہے؛ لفظ، معنی کو بہ یک وقت افشا و اخفا میں رکھ رہا ہے؛ لفظ 'کہی' اور 'ان کہی' کا علم بردار ہے؛ 'ان کہی' کو صرف وہی سمجھ سکتے ہیں جو اظہار کی تمام نزاکتوں سے واقف ہوں۔

اس سب کو اکبر 'شاہدِ معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف' کہتے ہیں۔ انھیں یقین تھا کہ ان کے ہم زبان، شاہدِ معنی کو ظرافت کے لحاف میں پہچان لیں گے۔ ظرافت میں اکبر کی جدت کا آغاز بھی یہیں سے ہوتا ہے۔ وہ 'شاہدِ معنی' سمیت کلاسیکی غزل کی بیش تر لفظیات کو ان نئے معنوں میں استعمال کرتے ہیں جو نئے ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم تھے۔ شیخ، بت، ناصح، ساقی، مے، موسمِ گل، صبا، چمن، حشر، واعظ، لیلیٰ، مجنوں، حرم، دیر، یہ سب اکبر کے یہاں نئے معانی میں استعمال ہوئے ہیں۔ (اس لحاظ سے اکبر کو کلاسیکی لفظیات کو نئے ثقافتی تناظر میں استعمال کرنے کے سلسلے میں ترقی پسندوں پر تاریخی اوّلیت حاصل ہے) اکبر کی جدت کا کردار دُہرا تھا: اس کی ضرورت کا احساس پابندیوں نے دلایا، مگر پابندیوں کو توڑنے میں بھی یہی کام آئی۔ شیخ، بت، مجنوں، استعمار، اس کے مقلد کرداروں اور نئی روشنی کے استعارے بن گئے۔ لہٰذا اکبر کا شاہدِ معنی ایک نئی تاریخی تشکیل تھا؛ یہ تصوف و عشق کے روایتی کردار سے نسبت ضرور رکھتا تھا، اور اسی وجہ سے سخت گیر قوانین سے بچنے میں کامیاب بھی تھا، مگر اصلاً نطق پر پہرے لگاتی قوتوں سے پیدا ہونے والی گھٹن اور ان سے کش مکش اختیار کرتی ثقافتی روح کی علامت تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اکبر کی ظرافت، کلاسیکی شعرا کی ظرافت (جو ہجویات و شہر آشوب کی صورت تھی) سے ایک الگ راستہ دریافت کرتی ہے۔ (تاہم اودھ پنچ میں شخصی ہجویات کی وہ رکیک صورتیں بھی ملتی ہیں جو ہماری روایتی ہجویات کا خاصہ تھیں) اکبر کا ظریفانہ تخیل اپنے عصر کی تاریخی صورتِ حال سے غذا حاصل کرتا ہے۔ بنابریں اودھ پنچ کی

ظرافت کا باعث دیسی پریس پر پابندیوں سے بچنے کی ایک راہ تھی، اور اس کی مقبولیت کی بڑی وجہ ان عوامی جذبات کو زبان دینا تھا جو استعمار کی نسل پرستی، معاشی استحصال، مذہبی و ثقافتی اقدار کی بے توقیری اور دیگر ناانصافیوں کی وجہ سے لوگوں کے دلوں میں ابل رہے تھے، اور اخبارات و رسائل میں ظاہر ہو کر لوگوں کے اندر یک جائی کا احساس پیدا کر رہے تھے۔ سر سیّد و علی گڑھ کو اودھ پنچ نے اس لیے نشانۂ ملامت بنائے رکھا کہ ایک تو انھیں استعمار کی 'نقل' سمجھا گیا اور دوسرے ان کے پردے میں استعمار پر طنز میں ایک طرح سے سہولت تھی۔ یہاں اکبر نے اپنی ظرافت میں انگریزی الفاظ کے استعمال سے جدّت پیدا کی۔ اسی سلسلے میں یہ حقیقت بھی پیشِ نظر رہے کہ اودھ پنچ کا وجود اور مقبولیت استعمار اور اس کی پابندیوں پر منحصر تھی، لہٰذا جوں ہی صاف سیدھے لفظوں میں استعمار کے خلاف (پہلی جنگ عظیم کے بعد خاص طور پر) جذبات کا اظہار ممکن ہوا، اودھ پنچ اور اس طرز کے رسائل کی مقبولیت کم ہو گئی۔

مجموعی طور پر طنز استعمار اور اس کے حامیوں کے تضادات کا پردہ چاک کرنے کا ایک ایسا حربہ تھا، جسے راست اظہار پر پابندیوں کے خوف تلے مجبوراً اختیار کیا گیا تھا۔ ''اگر ہم تسلیم کریں کہ مزاح کی بنیاد تناقض (پیراڈاکس) پر ہے تو ہمیں کہنا پڑتا ہے کہ مزاح تمام اشیا کا بنیادی جوہر ہے۔[۳۲]'' اس لحاظ سے مزاح ہر اُس ثقافت میں موجود ہے، جہاں اشیا، افراد، نظریات، اداروں، عام زندگی میں تناقضات دیکھے جاتے، اور انھیں خوش دلی سے قبول کیا جاتا ہے۔ (تضادات کا موجود ہونا، انھیں دیکھنا، اور قبول کرنا الگ الگ باتیں ہیں۔ اس لیے ہر ثقافت میں مزاح کا ہونا ضروری نہیں) مزاح، تضاد و تناقض سے ضرور پیدا ہوتا ہے، مگر اُس وقت جب ان سے شکستہ دل ہونے کے بجائے، ان پر غالب آنے کی کوشش کی جائے۔ مزاح کا دوسرا نام خوش مذاقی ہے، جس کی تہ میں یہ بصیرت موجود ہے کہ زندگی نہ تو صد درجہ مکمل ہے، نہ اس کی ترکیب میں عظیم دیوتائی عناصر شامل ہیں۔ دیوتاؤں میں غصہ ہو سکتا ہے، مزاح و شوخی نہیں۔ لہٰذا جن معاشروں میں اساطیری دیوتاؤں یا ثقافتی ہیروؤں کو دیوتا کا درجہ دے کر ان کی باقاعدہ پرستش کا رواج ہو جائے، وہاں مزاح نہیں ہوتا، دیوتاؤں کی توہین کے سخت گیر قوانین، غصہ اور تشدد ہو سکتے ہیں۔ ''طنز، مزاح کا نصف ہے، ظالمانہ نصف۔[۳۳]'' طنز میں تضادات کو خوش دلی سے قبول کرنے، ان کے سلسلے میں شوخی کا روّیہ اختیار کرنے، ان کا مضحکہ اڑانے کے بجائے انھیں دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ انھیں ایسے ناگوار پہلو خیال کیا جاتا ہے، جن سے سماج کو پاک کرنا ضروری ہوتا ہے۔ مزاح میں اگر شوخی، بذلہ سنجی، لطف اندوزی کے عناصر ہیں تو طنز میں سنجیدگی، نشتریت، مقصدیت ہیں۔ مزاح کا عمومی پس منظر

پوری زندگی ہے تو طنز کا خصوصی تناظر تاریخی و سیاسی ہے۔ جب کسی ایک تاریخی عہد میں دعوے اور حقیقت، وعدوں اور ان کے ایفا کی رفتار، ظاہر اور اصل میں فرق کا ادراک بڑھ جاتا ہے تو ایسا عہد طنز کے لیے زیادہ سازگار ہوتا ہے۔ نو آبادیاتی عہد میں حکام، اصلاح پسندوں کے دعووں اور حقیقی سماجی و سیاسی صورتِ حال میں فرق اس قدر نمایاں ہوتا ہے کہ خود دعوے مضحکہ خیز صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

اکبر کے یہاں مزاح کم اور طنز زیادہ ہے۔[۳۴] غالب کی طرح اکبر کے پیشِ نظر زندگی نہیں، نو آبادیاتی ہندوستان تھا۔ غالب زندگی کے تضادات کا شوخی سے مضحکہ اڑا سکتے تھے (زندگی اپنی جب اس شکل میں گزری غالب رہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے)۔ غالب ہمہ دم متغیر خارجی حالات یا تاریخ سے لاتعلق نہیں تھے، مگر اپنی کائنات گیر بصیرت کی بنا پر، اسے زندگی اور وقت کے عظیم کھیل کا محض ایک معمولی جز سمجھتے تھے، لہٰذا اسے اتنی ہی اہمیت دیتے تھے۔ ان کی حکیمانہ نظر تاریخی مظاہر کے ماتحت نہیں، ان پر حاوی تھی۔ ان کا مزاح، اسی حکیمانہ نظر سے پیدا ہوتا اور جلا پاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مزاح کا نشانہ متغیر، تاریخی، سماجی صورتِ حال نہیں، وہ کبیری بیانیے بنتے تھے، جنھیں زندگی کے عظیم حقائق ہونے کا دعویٰ تھا، جب کہ انسانی وجودی تجربہ ان کی تصدیق نہیں کرتا تھا؛ اور یوں دعوے اور تجربے میں ایک تضاد پھٹ پڑتا تھا۔

دوسری طرف اکبر کی نظر نو آبادیاتی تاریخی، ثقافتی حقائق کے ماتحت تھی۔ اکبر اور ان کے معاصرین کے تخیل پر ان حقائق کا استبداد تھا؛ وہ ان کی تعبیروں میں نسبتاً آزاد تھے، ان سے نہیں۔ اس ضمن میں اکبر کا شعور منقسم تھا۔ وہ جس گورنمنٹ کے نمک خوار، اس کے تحت اعلیٰ عہدوں تک رسائی کے لیے کوشاں اور جس کے خیر خواہ تھے، اسی کے ثقافتی اثرات کے ناقد تھے۔ (غالب کی وظیفہ خواری تو صرف شاہ کی دعا تک محدود تھی، مگر نئے حکم رانوں کی نمک خواری کا لازمی تقاضا خیر خواہی تھی؛ حکومتی پالیسی کی غیر مشتبہ وفاداری!)۔ سرکارِ انگلشیہ کی خیر خواہی کا ذکر صرف اکبر کے خطوط ہی میں نہیں ملتا (جن میں سے دو کے اقتباسات گزشتہ صفحات میں دیے گئے ہیں)، اس 'قصیدۂ مبارک' میں بھی ملتا ہے جو کوئین وکٹوریہ (جنھیں ڈاکٹر لائٹنر کی تجویز پر قیصرہ ہند کہا جانے لگا تھا) کے جشنِ جوبلی پر لکھا گیا۔ یہ محض روایتی قصیدہ نہیں جس میں ممدوح کی شان میں زمین آسمان کے قلابے ملائے جاتے ہیں۔ اس میں اکبر نے ملکہ وکٹوریہ اور انگریزی حکومت کے ہندوستان پر انھی 'احسانات' کو گنوایا ہے، جنھیں وہ عام طور پر طنز و تضحیک کا نشانہ بناتے ہیں۔ یہ اشعار بہ طور خاص توجہ طلب ہیں:

تعجب کیا اگر ایسی خوشی ہے اہل عالم کو
یہ حیرت کیا جو قیصر کا ہر ایک دل سے ثناخواں ہے
یہی ہندوستاں سب کہتے ہیں جنت نشاں جس کو
کوئن وکٹوریہ کے عہد میں رشکِ گلستاں ہے
رئیس امن و اماں سے ناظرِ حالِ ریاست ہیں
ہری کھیتی زمینداروں کی ہے سرسبز دہقاں ہے
نظر سلطان کی ہے خاص تعلیم رعایا پر
اشاعت علم کی یہ ہے کہ سب کی عقل حیراں ہے
ہزاروں مدرسے قائم ہوئے ہیں سیکڑوں کالج
جہاں فکرِ ارسطو بھی بس اک طفلِ دبستاں ہے
جہاں چلتا تھا نہ کچھ زور واں اب ریل چلتی ہے
میسر خاکساروں کو بھی اب تختِ سلیماں ہے
طلسم تازہ دیکھا کارخانہ تار برقی کا
زبانِ تار پر وہ بات ہے جو دل میں پنہاں ہے
رعایا کے حقوق اب ہر طرح محفوظ رہتے ہیں
اِدھر قانون حامی ہے اُدھر حاکم نگہباں ہے
پریس کو بھی عہد امپریس میں کامل ہے آزادی
زبانِ خامہ مضموں نگاراں سیف براں ہے

اس طرح کے قصائد غالب وحالی نے بھی لکھے تھے،مگر اکبر کا قصیدہ ان کی مجموعی شعری جہت کی وجہ سے 'چیزے دیگر' محسوس ہوتا ہے۔ عام طور پر دلیل دی جاتی ہے کہ جنگِ عظیم اوّل تک انگریز حکمرانوں کے خلاف لکھنا، اپنی موت کو دعوت دینا تھا، لہٰذا اکبر کے قصیدے کو اسی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ یہ دلیل کمزور تو نہیں، مگر اس بات کو واضح نہیں کرتی کہ آخر اکبر نے اس قصیدے میں مغربی تہذیب کے انھی مظاہر اور 'برکات' کی جی کھول کے تعریف کیوں کی، جنھیں وہ باقی جگہوں پر تنقید کی نوک پر رکھتے ہیں۔ جو رمزیہ اسلوب انھوں نے 'جلوۂ دربارِ دہلی' میں اختیار کیا، وہ اس میں کیوں اختیار نہیں کیا؟ مثلاً یہ ٹکڑا: پہنچے پھاند کے سات سمندر/تحت ہیں ان کے بیسیوں بندر/ حکمت و دانش ان کے اندر/اپنی جگہ ہر ایک سکندر؛ کیا اس لیے کہ 'جلوۂ دربارِ دہلی' وائسرائے کرزن کے لیے اور قصیدہ ملکہ کے لیے تھا، جس میں احتیاط ہی نہیں مرتبے کا لحاظ بھی لازم تھا؟ تاہم یہ سوال پھر بھی موجود رہتا ہے کہ اکبر نے پورے قصیدے میں وہ روایتی اسلوب کیوں اختیار نہ کیا، جس کے ذریعے وہ ملکہ کی شان میں مبالغہ کی حدوں کو عبور کر سکتے تھے، مگر ان 'برکاتِ سرکارِ انگلشیہ' کا بہ طورِ خاص ذکر کرنے سے دامن بچا سکتے تھے، جنھیں وہ حقیقتاً استحصال کی علامتیں سمجھتے تھے؟ اس کی ایک وجہ اکبر کا مغربی تہذیب کے سلسلے میں وہ تذبذب، دوجذبی رجحان، تحسین و تنقیص کا ملا جُلا رویہ ہے جو نوآبادیاتی حکومتوں میں مقامی باشندوں کے یہاں عام طور پر موجود ہوتا ہے۔ اسی دوجذبی رجحان کی وجہ سے شعور منقسم رہتا ہے۔ دوسری وجہ خیر خواہی کا غیر مشتبہ اظہار کرنا ہے۔

اسی طرح اکبر نے اپنے بیٹے عشرت حسین کو اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن بھیجا، مگر لندن کے حکام اور سر سیّد جس تعلیمی نظام کو ہندوستان میں رائج کر رہے تھے، اس پر طنز کے تیر چلانے کا کوئی موقع

ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔[۳۵] گویا عملی طور پر جسے صائب سمجھتے تھے، فکری سطح پر اسے قبول کرنے اور جذباتی سطح پر اس سے مفاہمت کرنے پر آمادہ نہیں تھے۔ ایک طرح کا اثبات اور دوسری طرح کا انکار ان کی شناخت تھا۔ ان کا طنز اسی ڈہرے شعور سے برآمد ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کے طنز کا منبع خود ان کا شعور تھا، جو باہر کے تضادات کی تمثیل تھا۔ اکبر کے ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ ان کا شعور اس 'مابعد الطبیعیاتی آزادی' سے محروم تھا، جو شعور کو مادّی، تاریخی حالات کو پرکاہ کا درجہ دے کر ان سے بے نیازی اختیار کرنے کی روشِ عطا کرتی ہے، اور عظیم مثالی تصورات میں محو رکھتی ہے۔ اس لحاظ سے اکبر ہمارے ادب میں ایک سنگِ میل کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اب ہمارے ادبا کے شعور کا مواد ہی نہیں، اس کی ہیئت و کارکردگی بھی مادّی، تاریخی حالات سے تشکیل پاتی ہیں، نیز ان سے آزادی کے لیے انھی کے وسائل سے مدد کی طالب رہتی ہیں۔

اکبر بالآخر اس نتیجے پر پہنچ گئے تھے کہ برصغیر میں مستقبل یورپی ثقافتی اثرات کا ہے۔ وہ تاریخ کے دھارے کی ممکنہ سمت کی درست پیش گوئی کر سکتے تھے مگر اس سمت کو 'درست' قرار دینے پر آمادہ نہیں ہو سکتے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ تاریخ کے منھ زور دھارے کے آگے بند باندھنا ممکن نہیں، مگر اس سے مفاہمت یا عدم مفاہمت ایک ایسا مسئلہ تھا جسے وہ اپنی شرائط پر حل کر سکتے تھے۔ اگر تاریخ کا دھارا، ایک 'غیر شخصی' دنیا کا نمائندہ تھا تو اس سے مطابقت، عدم مطابقت کا سوال ایک شخصی، انفرادی منطقے سے متعلق تھا جس میں وہ اس آزادی کو پا سکتے تھے جس کے امکان کو تاریخ کا منھ زور دھارا مسترد کرتا تھا۔ ایک بات بالکل واضح تھی کہ وہ یورپی ثقافتی اثرات کو اپنے ثقافتی شعور میں مرکزیت دینے کے روادار نہیں تھے، اور یہی ان کا آزادانہ انتخاب تھا۔ وہ روشِ عام کو نہیں بدل سکتے تھے، مگر اپنے ثقافتی شعور کی فصیل کی حفاظت کر سکتے تھے۔ انھوں نے پرومیتھیس کا نہیں، اس کے برادرِ خورد ایپامیتھیس کا راستہ منتخب کیا۔ درج ذیل اشعار میں انھوں نے مستقبل کا وہی نقشہ کھینچا ہے جو بڑی حد تک آج ہمیں درپیش ہے:

یہ موجودہ طریقے راہیِ ملکِ عدم ہوں گے
نئی تہذیب ہو گی اور نئے ساماں بہم ہوں گے

نئے عنوان سے زینت دکھائیں گے حسیں اپنی
نہ ایسا پیچ زلفوں میں نہ گیسو میں یہ خم ہوں گے

نہ خاتونوں میں رہ جائے گی پردے کی پابندی
نہ گھونگھٹ اس طرح سے حاجبِ روئے صنم ہوں گے

بدل جائے گا اندازِ طبائع دور گردوں سے
نئی صورت کی خوشیاں اور نئے اسباب غم ہوں گے

نہ پیدا ہو گی خطِ نسخ سے شانِ ادب آگیں
نہ نستعلیق حرف اس طور سے زیبِ رقم ہوں گے

خبر دیتی ہے تحریکِ ہوا تبدیلِ موسم کی
کھلیں گے اور ہی گل زمزمے بلبل کے کم ہوں گے

عقائد پر قیامت آئے گی ترمیمِ ملت سے
نیا کعبہ بنے گا مغربی پتلے صنم ہوں گے

بہت ہوں گے مغنی نغمۂ تقلیدِ یورپ سے
مگر بے جوڑ ہوں گے اس لیے بے تال و سم ہوں گے

ہماری اصطلاحوں سے زباں نا آشنا ہو گی
لغاتِ مغربی بازار کی بھاکا سے ضم ہوں گے

بدل جائے گا معیارِ شرافت چشمِ دنیا میں
زیادہ تھے جو اپنے زعم میں وہ سب سے کم ہوں گے

گزشتہ عظمتوں کے تذکرے بھی رہ نہ جائیں گے
کتابوں ہی میں دفن افسانۂ جاہ و حشم ہوں گے

کسی کو اس تغیّر کا نہ حس ہو گا نہ غم ہو گا
ہوئے جس ساز سے پیدا اسی کی زیر و بم ہوں گے

تمھیں اس انقلابِ دہر کا کیا غم ہے اے اکبر
بہت نزدیک ہیں وہ دن کہ تم ہو گے نہ ہم ہوں گے

یہاں اکبر کا پیرایہ نیم طنزیہ، نسبتاً رنجیدہ، اور پیش گوئی کی سطح پر پیمبرانہ ہے۔ صاف محسوس ہو رہا ہے کہ اس پیمبر کو آنے والے وقت کی اطلاع ہے، وہ دوسروں کو مطلع کر کے اپنا منصب بھی نباہ رہا ہے، مگر یہ بشارت نہیں ہے۔ وہ ایک سیلاب کی اطلاع کر رہا ہے، جو تمام موجودہ طریقوں، اندازِ طبائع، معیارِ شرافت، اصطلاحوں، عظمتوں، عقائد، ملّت کو بہا لے جائے گا، یعنی اندر اور باہر کی دنیاؤں کے سب امتیازات کو جو ''ہماری شناخت'' ہیں۔ یہ سیلاب یا انقلابِ دہر، تقلیدِ یورپ یا نئی تہذیب ہے۔ ان کا تخیل 'وہ' اور 'ہم' کی دو متفرق، غیر متجانس شناختوں کی آماج گاہ تھا۔ ان کے شعری متکلم کا

لحن اور لہجہ بدل جاتا تھا، مگر آواز یکساں رہتی تھی (ملکہ کے قصیدے، ایڈورڈ ہفتم کے قطعے، اور سرسیّد کے تعزیتی اشعار کے سوا) 'ہم' کی آواز۔

اوپر کی سطور میں جسے اکبر کا انفرادی انتخاب کہا گیا ہے، اس کی پوری حقیقت 'ہم' سے واضح ہوتی ہے۔ اکبر نے معاصر تاریخ کے دھارے سے عدم مطابقت کا فیصلہ اس جدید تخلیق کار کے طور پر نہیں کیا جسے اپنی انفرادی انا کے خود مختار ہونے کا یقین ہوتا ہے، اور وہ تاریخ وثقافت سے منقطع ہوکر اپنے قطعی شخصی انتخاب کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اکبر کے اندر جدید تخلیق کار کی نہیں، بلکہ رومانوی تخلیق کار کی روح تھی۔ ان کی انفرادیت اپنی ثقافتی نوع سے ہم آہنگ رہنے، اس کی بازیافت اور تحفظ ہی میں ظاہر ہوتی تھی۔ جدیدیت پسند کی انفرادیت، عام طور پر ثقافت وروایت سے اجنبیت کا شکار ہوتی ہے، جب کہ رومانویت پسند کی انفرادیت، اپنی اس ثقافتی وضع سے مطابقت قائم کرنے میں ہوتی ہے، جس کی جڑیں ماضی (جس کی کوئی حد نہیں، یہ قدیم، بعید، قریب کا ہوسکتا ہے) میں ہوتی ہیں۔ واضح رہے کہ رومانوی تخلیق کار کے لیے ماضی سامنے کی حقیقت نہیں ہوتا، اس کی بازیافت کرنا ہوتی ہے، اور اس کی ضرورت اس وقت پڑتی ہے جب معاصر ثقافتی تبدیلیوں کو روکنا اور ان سے ہم آہنگ ہونا ممکن نہ ہو۔ اکبر کا 'ہم' ثقافتی نوع کا ترجمان ہے۔

اکبر کے اس متکلم کی آواز یک گرفتگی کی خصوصیت کی حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آپ انھیں ہزاروں آوازوں میں سے فوراً پہچان لیتے ہیں؛ صرف اس آواز کے آہنگ کو نہیں، اس کے مخصوص ڈکشن، طرزِ تخاطب، موضوعِ تخاطب کو بھی۔ سطحی نظر سے دیکھیں تو یہ خصوصیت صرف انھی شعرا کے یہاں پیدا ہوتی ہے، جو ایک خاص، داخلی طور پر منظم اور اسی بنا پر اٹل موقف کے حامل ہوتے ہیں، یا جن کے پاس کہنے کی چند مخصوص باتیں اور کہنے کا بندھا ٹکا انداز ہوتا ہے، لیکن گہری نظر سے دیکھیں تو یک گرفتگی کا بڑا سبب اپنی اصل کے یک اساسی ہونے سے متعلق وہ تیقن ہے، جو اپنی اصل کو اس کے 'غیر' کے مقابل ظاہر کرنے کے دوران میں خود بخود پیدا ہوجاتا ہے۔ اکبر کی یک گرفتہ آواز، اپنی اصل کے وحدانی سرچشمے کے تحفظ کے لیے سرگرم نوا تھی۔ اس اصل کو خطرہ جس 'وہ' سے تھا، وہ کہیں یورپ، کہیں انگلش حکومت اور زیادہ تر تقلیدِ یورپ ہے۔ اکبر کے متکلم کا عمومی محاورہ 'ہم' اور 'وہ' ہے۔ اکبر پہلے دونوں میں محض تفریق دیکھتے ہیں، اور اس کے بعد اپنا تاثر قائم کرتے ہیں۔ اگر ہم اکبر کو طنز نگار کے ساتھ ساتھ، ایک مفکر بھی فرض کریں تو مشرق ویورپ، یا 'ہم' اور 'وہ' کی تفریقِ محض سے ایک ثقافتی نظریے کا اجمالی خاکہ ابھرتا محسوس کریں گے: یہ کہ ثقافت خود مختار ہوتی ہے، اس کی تہ میں وہ سب مخفی قوت مضمر ہوتی ہے، جو ہر نئی صورتِ حال کا سامنا کرنے کی

اس لیے وہ دوسری ثقافتوں سے بے نیاز رہنے، اور ان سے حتمی فاصلہ قائم کرنے میں حق بجانب ہو سکتی ہے، مگر اکبر بنیادی طور پر طنز نگار ہیں۔ ان کی فکر، ان کے طنز کا مواد بنتی ہے، حاوی نہیں ہوتی۔ فکر طنز پر حاوی ہو جائے تو اس کا نتیجہ نری ہدایت آموزی کی صورت میں سامنے آتا ہے، یا پھر طنز کے نام پر ایک ایسی مضحکہ خیز سنجیدگی پیدا ہوتی ہے، جس پر ہنسنے کے بجائے رونے کو جی چاہتا ہے۔

اکبر کی فکر جس خود مختار ثقافتی تصور کی حامل ہے، وہ ان کے یہاں ثقافتی تفاخر کی نمود کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کے یہاں 'ہم' کا اظہار نہ صرف ایک تفاخر کے ساتھ ہوتا ہے، بلکہ اسی سے ان کے طنز کی نمود بھی ہوتی ہے۔ یہی تفاخر 'وہ' اور اس کی وضع اختیار کرنے والوں کو مضحکہ خیز بناتا ہے۔ اس تفاخر کی جڑیں ماضی کی سینہ بہ سینہ، کتاب در کتاب چلی آ رہی روایات میں ہوتی ہیں، مگر یہ اپنے اظہار کے لیے ان علامتوں کا سہارا لیتا ہے جنھیں اجتماعی ذہن نے اعتبار و استناد کا درجہ دے رکھا ہوتا ہے؛ یہ ایسے ستون کی مانند ہوتی ہیں جن پر ثقافت کے بہترین تصوّرات و اقدار کی عمارت استوار ہوتی ہے۔ ثقافتی علامتوں کے اس پُر شکوہ، فخریہ تصوّر کو معرضِ خطر میں محسوس کیے بغیر طنز پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔

فخریہ میں نے جو اشعار پڑھے سعدی کے — فخریہ آپ سنانے لگے نظمِ ملٹن
شیخ سعدی تو بزرگوں میں مرے تھے اے دوست — آپ کے کون تھے ملٹن یہ سنوں حضرتِ من

اعزازِ نسب کے مٹتے جاتے ہیں نشاں — اگلے سے خیال ہند میں اب وہ کہاں
سیّد بنا ہو تو بنو سر سیّد — ہونا ہو خان تو تم ہو انگریزی خواں

سوپ کا شائق ہوں یخنی ہو گی کیا — چاہیے کٹلٹ یہ قیما کروں کیا
لیتھبرج کی ریڈر چاہیے مجھے — شیخ سعدی کی کریما کروں کیا

اسی مقام پر اکبر کا طنز واضح ردِّ استعماری جہت اختیار کرتا ہے۔ اکبر کا طنزیہ تخیل سعدی و ملٹن، کریما اور ریڈر، سوپ اور یخنی اور قیمے اور کٹلٹ کو ایک جیسے نہیں، ایک دوسرے کے مقابل، غیر متجانس عناصر کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس کا تاثر ہے کہ ملٹن، ریڈر (ثقافت کی متنی علامتیں)، سوپ و کٹلٹ (ثقافت کی رواجی علامتیں) نے سعدی، کریما، یخنی و قیمے کے برابر جگہ نہیں بنائی، ان کو بے دخل اور بے توقیر کیا ہے۔ یہی بات وہ اس شعر میں بھی کہتے ہیں: غزالی و رومی کی بھلا کون نے گا محفل میں چھڑا نغمۂ اسپنسر و مل ہے؛ صاف لفظوں میں یورپ کے ہندوستان پر ثقافتی اثر کی نوعیت، ثقافتی آمیزش کی نہیں، 'استعماری' ہے؛ زور، زبردستی اور تحقیر سے عبارت ہے۔ کل تک جو مظاہر اور علامتیں

عام ثقافتی زندگی کا ناگزیر حصہ تھیں، اور مسلسل رواج سے فطری محسوس ہوتی تھیں، آج وہ زندگی سے 'غیر فطری انداز' میں خارج کی جا رہی ہیں۔

اکبر زور، زبردستی کو طاقت کے اظہار کی صورت سمجھ کر قبول کر لیتے تھے۔ کیسی ترقی کیسا میل رہم سے سن لو اس کا کھیل؛ جس کی لاٹھی اس کی بھینس رفعلن، فعلن، فعلن، فعل؛ مگر تحقیر کو قبول نہیں کرتے تھے۔ استعمار کی مقامی لوگوں سے حقارت، تاریخی حقیقت ہے۔ اس کی بنیاد نسلی امتیاز و برتری کے کلامیے (ڈسکورس) پر تھی۔ نسلی امتیاز ہی کی بنا پر گورے، نیٹو/کالے لوگوں سے صرف جغرافیائی فاصلہ (مقامی آبادی سے دور کنٹونمنٹ، بنگلے بنا کر) ہی نہیں، سماجی فاصلہ بھی قائم رکھتے تھے۔ بقول اکبر: یہ سچ ہے انھوں نے ملک لے رکھا ہے/ہم لوگوں سے کیمپ کو پرے رکھا ہے۔ یہ فاصلہ صرف نسلی بنیاد پر حقارت و برتری کے اظہار کا ذریعہ نہیں تھا، اور نہ محض اپنے انتظامی اختیارات کو کامیابی سے استعمال کرنے کے طریقوں کو وضع کرنے کے لیے ضرروی سمجھا گیا تھا، بلکہ ثقافتی اجنبیت قائم رکھنے کے فیصلے کا غماز بھی تھا۔ اسے 'سفید خون کی سیاست' کہنا چاہیے۔ 'سفید' اور 'کالا خون' کیوں کر برابر اور ایک جا ہو سکتے ہیں؟ 'سفید خون کی سیاست' کا یہ اصول صرف تحقیر و اہانت کے ساتھ ساتھ ہندوستانیوں کو 'ثقافتی بیگانگی' میں مبتلا کرنے کا ذمے دار بھی تھا۔ اس سیاست پر اکبر کا طنز دیکھیے جس کا نشانہ گورے اور کالے دونوں ہیں:

شاہدانِ مغربی کرتے نہیں مجھ کو قبول
ٹال دیتے ہیں یہ کہہ کر آپ کالا لوگ ہیں

ازراہ تعلق کوئی جوڑا کرے رشتہ
انگریز تو نیٹو کے چچا ہو نہیں سکتے
نیٹو نہیں ہو سکتے جو گورے تو ہے کیا غم
گورے بھی تو بندے سے خدا ہو نہیں سکتے

ہر چند کوٹ بھی ہے پتلون بھی ہے
بنگلہ بھی پاٹ بھی ہے صابون بھی ہے
لیکن یہ میں تجھ سے پوچھتا ہوں ہندی
یورپ کا تری رگوں میں خون بھی ہے

ظرافت اکثر کسی عینی اخلاقی تصور کو بنیاد بناتی ہے، اور اکبر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں، تاہم بعض مقامات پر اکبر کی ظرافت ایک اخلاقی اصول سے زیادہ، جمالیاتی اصول کی پاس داری پر زور دیتی محسوس ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ثقافت کی جمالیات زمانوں میں پیدا ہوتی ہے، اور اس کی بنیاد، منطق سے زیادہ رواج ہوتا ہے۔ زمانوں کے رواج سے کچھ مظاہر اور علامتیں پسندیدہ، بامعنی اور شناخت بنتی ہیں، جنھیں اکبر کے لفظوں میں وضع کہا جا سکتا ہے۔ انھیں ترکِ کرنے سے آدمی

'بدوضع' محسوس ہوتا ہے۔ اکبر جہاں ترکِ وضع کا مضحکہ اڑاتے اور ملامت کرتے ہیں، وہاں ان کی حسِ مزاح، اپنی ثقافتی حسِ جمال سے آمیز محسوس ہوتی ہے۔ اکبر کا ترکِ وضع سے تنفر کا ایک اہم سبب، اس کا بے ڈھنگا پن ہے، جسے نقلِ وضعِ مغربی کے جنون نے مسخرے پن میں بدل دیا تھا۔ چوں کہ کوٹ اور پتلون سے وضع تبدیل ہوتی تھی، جون نہیں، اس لیے وہ گوروں میں عزت پاتے تھے نہ ہم وطنوں میں شناخت اور اثبات۔

اکبر کے ضمن میں ثقافتی تبدیلی کا معاملہ خاصا ٹیڑھا ہے۔ جس شاعر کی توجہ 'سفید خون کی سیاست' اور اس سے وابستہ ثقافتی بیگانگی پر ہو، اور وہ اپنے 'ہم' یا ثقافتی نوع کے تحفظ کا حامی ہو، اس کے لیے ثقافتی تبدیلی کو ایک مثبت عمل سمجھنا محال ہے۔ اکبر اس بات پر زور دیتے تھے کہ: اپنی تاریخ، اپنی ملّت سے رہوتم باوفا۔ اگر ہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کریں کہ وہ تبدیلی و ترقی کا ساتھ دینے کے حق میں تھے، مگر اپنی تاریخ و ملت سے وفا کی شرط عائد کرتے تھے، تو ماننا پڑے گا کہ یہ سخت کڑی شرط تھی۔ جس زمانے میں نئی ثقافت، اپنی علیٰحدگی پسندی اور مقامی لوگوں سے فاصلہ قائم رکھنے کی حامی ہونے کے باوجود مقامی لوگوں ہی کے لیے نئے تعلیمی، معاشی مواقع بھی پیش کر رہی ہو، اس سے ربط وضبط کے ضمن میں یہ طے کرنا کہاں آسان ہوتا ہے کہ کس مقام پر ملّت و تاریخ سے بے وفائی شروع ہوتی ہے؟ جب آدمی سعدی کو پڑھ کر تیل بھی بیچنے کے قابل نہ ہو اور ملٹن و مل و اسپنسر کے مطالعے سے کم از کلرکی تو مل جاتی ہو، ایسے میں اپنی ملی تاریخ کے ان ہیروؤں یعنی سعدی، غزالی، رومی سے وفا کی کیا صورت ہو؟ اکبر کے یہاں اس کا جواب ہے تفاخر۔

اکبر ہمیں بتاتے ہیں کہ جب 'نئے' کے سیلاب کے آگے آپ بند نہیں باندھ سکتے، اور اسے دل سے بھی قبول نہیں کر سکتے تو ایک صورت پر آپ کا اختیار ہوتا ہے: عظمتِ گزشتہ کا نہایت فخریہ تصور؛ اپنی اساس پر محکم یقین، اپنے اجداد کی سطوت کا پُرشکوہ تخیل۔ عظمتِ گزشتہ پر تفاخر ایک طرح سے اس تحقیر کا جواب تھا جس کا مظاہرہ نوآبادیاتی حکمران کرتے تھے، یا نئے تعلیمی نظام میں جس کا اظہار ہوتا تھا، تاہم یہ ایسا جواب تھا جس کے مخاطب حکمران نہیں، اپنی ملّت کے لوگ تھے۔ لہٰذا اس میں نئی صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے کی خصوصیت کم اور اہانت کے لگے زخموں پر پھاہا رکھنے کی صلاحیت زیادہ تھی۔ اکبر ہی کا شعر ہے: نقصِ تعلیم سے اب اس کی سمجھ ہی نہ رہی / دل تو بڑھ جاتا تھا اجداد کے افسانے سے؛ جب اجداد جیسی سطوت باقی نہ ہو تو اس سطوت کے افسانوں کی یاد سے وہ دل بہلتا ہے، جسے حقیقی دنیا میں نامرادی کا سامنا ہو۔ اس ضمن میں رالف رسل اور خورشید الاسلام نے اکبر کا دفاع کرتے ہوئے رائے ظاہر کی ہے کہ:

وہ تبدیلی اور اس سے مطابقت اختیار کرنے کی ضرورت سے واقف ہیں، مگر وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ جب لوگوں کی زندگیوں میں عظیم تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو جو بہت عمدہ ہوتا ہے، اس کی نذر ہو جاتا ہے جو بہت خراب ہے۔[۳۶]

دوسرے لفظوں میں اکبر تبدیلی کی ضرورت سے ضرور واقف ہیں، مگر اس بات کا اندیشہ بھی رکھتے ہیں کہ کہیں وہ سب جو صدیوں کی محنت سے حاصل کیا تھا، وہ ہاتھ سے نہ چلا جائے۔ یہی اندیشہ انھیں ثقافتی تبدیلی کے سلسلے میں حد درجہ احتیاط پسند، حسّاس اور قدرے خائف بناتا ہے، اور انھیں سر سید کی طرح 'اجتہادی غلطیوں' کے لیے آمادہ نہیں ہونے دیتا۔

اکبر کی ردِّ استعماری جہت بہ یک وقت ظاہری اور باطنی ہے۔ ظاہری جہت تو بالکل بیّن ہے۔ اُردو کے وہ پہلے تخلیق کار ہیں جنھوں نے منکشف کیا کہ استعماریت داخلی اور نفسیاتی بھی ہوتی ہے۔ پہلے یہ اشعار دیکھیے:

یورپ والے جو چاہیں دل میں بھر دیں — جس کے سر پر جو چاہیں تہمت دھر دیں
بچتے رہو ان کی تیزیوں سے اکبر — تم کیا ہو خدا کے تین ٹکڑے کر دیں

مشرقی تو سرِ دشمن کو کچل دیتے ہیں — مغربی اس کی طبیعت کو بدل دیتے ہیں

توپ کھسکی پروفیسر پہنچے — جب بسولہ ہٹا تو رندہ ہے

تعلیم جو دی جاتی ہے ہمیں وہ کیا ہے فقط بازاری ہے — جو عقل سکھائی جاتی ہے وہ کیا ہے فقط سرکاری ہے

وہ کہتے ہیں یہ ٹھیک ہے ہم کہتے ہیں جی ہاں — بالفعل تو ہم اس کے سوا کچھ نہیں کرتے

حکم خاموشی ہے اور میری زباں — آپ کی باتیں ہیں میرا کان ہے

جھوٹ سے سچ کو کون چنتا ہے — آپ کہتے ہیں بندہ سنتا ہے

اصل یہ ہے کہ استعماریت، 'ایک نئی دنیا پیدا اور مسخر کرنے' کا نہایت ولولہ خیز، پُرشکوہ تصور ہے۔ اس کے اجزا نہ صرف ایک دوسرے سے مربوط ہیں، بلکہ یہ مسلسل نمو کرتے، آگے سے آگے

بڑھتے، نئی وسعتیں اور نئی گہرائیاں تسخیر کرتے ہیں۔ اپنے تجسس و تحقیق کی اس نہ مٹنے والی پیاس کی مدد سے استعماریت اپنی 'اصل' کو ان لوگوں سے چھپانے میں اکثر کامیاب ہوتی ہے، جنھیں یہ نشانہ بناتی ہے۔ اپنے عمل میں استعماری تصور اس ہاتھی کی طرح ہوتا ہے جو کہیں داخل ہونے سے پہلے اپنی سونڈ سمانے کی اجازت چاہتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنے پورے جثے کو بھی کھینچ لاتا ہے، اور پھر ساری ترتیب بدل ڈالتا ہے؛ تاریخ، جغرافیے، نفسیات کی۔ تاریخی طور پر استعماریت اپنا آغاز تجارت و سیاست سے کرتی، استحکام ثقافت کے ذریعے حاصل کرتی اور اپنی تکمیل نفسیاتی تبدیلیوں کی صورت میں کرتی ہے۔ اکبر کے مصرعے 'توپ کھسکی پروفیسر پہنچے' میں یہی تاریخی حقیقت بیان ہوئی ہے۔ قمرالدین احمد نے اسی ضمن میں اکبر کی گفت گو کا حوالہ دیا ہے کہ: ''یورپین سیاست، میدانِ جنگ اور مکاتب دونوں سے یکساں مفید کام لیتی ہے۔ اہلِ یورپ پہلے جنگ کے تمام شدائد پورے کر کے زیر کرتے ہیں۔ اس کے بعد مفتوحہ ملک میں اپنے مدارس جاری کر کے قلوب کو اپنے رنگ پر لاتے ہیں۔''[۳۲]

اکبر داخلی استعماریت کے کچھ اسباب اور چند اثرات کو ظریفانہ طرز میں پیش کرتے ہیں۔ خدا یورپ والے ایک ایسے اختیار کے حامل ہیں کہ جو چاہیں ہندوستانیوں کے دلوں میں بھر دیتے ہیں، خاص طور پر سرکاری تعلیم کے ذریعے جسے اکبر بازاری کہتے ہیں۔ لفظ 'بازاری' میں ذومعنویت ہے؛ بازار، تجارت کی شے اور گھٹیا۔ نو آبادیاتی تعلیم، ادنیٰ درجے کی سرکاری نوکری 'خریدنے' کا ذریعہ ہے، اور یہ شخصیت کی تہذیب و تطہیر کے بلند مقصد سے تہی ہے، اور اس لیے گھٹیا ہے۔ یہ تعلیم آدمی نہیں، کلرک پیدا کرتی ہے۔ سماج کو آدمی نہیں ملتا، البتہ سرکاری انتظامی مشینری کو سستے داموں پرزے ضرور مل جاتے ہیں۔ اکبر نے تعلیم اور کلرک کے اس تعلق کو کئی مقامات پر طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً ان کا مشہور شعر ہے: ہم کیا کہیں احباب کیا کارِ نمایاں کر گئے/ بی اے ہوئے، نوکر ہوئے، پنشن ملی پھر مر گئے۔ سوال یہ ہے کہ کیا استعمار زدوں کو یہ علم نہیں ہو پاتا کہ ان کی طبیعت تبدیل کی جارہی ہے؟ اگر علم ہوتا ہے تو وہ اس تبدیلی کے خلاف مزاحمت کیوں نہیں کرتے؟ یہ دونوں سوال طاقت کی حرکیات سے متعلق ہیں۔

توپ اور پروفیسر، دونوں طاقت کا منبع ہیں۔ ایک طاقت کی مادّی شکل ہے اور دوسری ذہنی و علمی۔ اکبر کا یہ انکشاف غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے کہ نو آبادیات دو قسم کی طاقتوں کی مدد سے قائم ہوتی ہیں۔ بارود کی طاقت (توپ) اور علم کی طاقت (پروفیسر)۔ وہ ان کی مدد سے نو آبادیاتی طاقت کی حرکیات کو واضح کرتے ہیں۔ ہر چند دونوں طاقت کی الگ الگ قسمیں ہیں، مگر وہ ایک ہی نظام کی تشکیل میں مرحلہ وار کام میں لائی جاتی ہیں۔ بارود کی طاقت کے ذریعے آدمی کی عصبی قوت مفلوج کی جاتی اور

کی طاقت کی مدد سے اس کی ذہنی و تخیلی توانائی پر تصرف حاصل کیا جاتا اور پھر اسے خاص رخ پر ڈھالا جاتا ہے۔ اکبر کی نظر کو بلاشبہ داد ملنی چاہیے کہ وہ عصبی اور ذہنی طاقت میں تعلق دریافت کرتی ہے۔ عصبی طاقت کے مفلوج ہو جانے کے بعد علم کی طاقت کام کرنا شروع کرتی ہے۔ تاہم اس رشتے کی نوعیت تاریخی ہے، نامیاتی نہیں۔ یعنی نو آبادیات نے بارود و علم کی طاقتوں کے باہمی تعلق کا یہ تصور پیش کیا ہے، اس کے علاوہ بھی دونوں کا رشتہ ممکن ہے۔ اگر ہم برصغیر میں شرق شناسی کی تاریخ پر ایک نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ جب ایسٹ انڈیا کمپنی نے بارود کی طاقت کا استعمال نہیں کیا تھا تو مغرب کے پروفیسروں کا مشرق کا تصور عظیم الشان تھا۔ وہ مشرقی کلاسیکی علوم کے قدردان تھے۔ اسی طرح جرمنی میں رومانویت کی تحریک کا ایک بڑا محرک فارسی اور سنسکرت ادب تھا، کیوں کہ جرمنی، برطانیہ کی استعماری تگ و دو میں شریک نہیں تھا، اور اسے برصغیر کی عصبی طاقت کو قابو میں لانے کا جنون نہیں ہوا تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے جوں ہی بارود کی طاقت کا استعمال شروع کیا، جس میں اسے سب سے بڑی کامیابی پلاسی کے میدان میں ہوئی، تو اس کے بعد مشرق سے متعلق اس کے پروفیسروں کے خیالات بدلنے شروع ہوئے۔ اس عمل کی انتہائی صورت لارڈ میکالے اور ان کے بہنوئی چارلس ٹریولین کے یہاں ظاہر ہوئی، جنھیں مشرق کا تمام ذخیرہ کتب، یورپ کی لائبریری کی ایک شیلف کی کتابوں کے مقابلے میں بھی کم وقعت کا حامل لگا تھا۔ یعنی عصبی طاقت پر قابو پا لینے کے بعد 'علم کی طاقت' میدان میں اتری، اور اس نے مشرق سے متعلق ایک نیا علم پیدا کرنا شروع کیا۔ مشرق کی نئی طرز کی نمائندگی اور نئی ذہنی تشکیلات کا آغاز کیا۔ مشرق سے متعلق یورپ کا علم وسیع معنوں میں 'طاقت ہی کا کھیل' تھا۔ اکبر ہی کے یہ قول:

جب قوت تھی سب دعوے تھے قوت ہوئی گم اب کچھ بھی نہیں
طاقت ہی کے سارے غمزے تھے کمزور کا مذہب کچھ بھی نہیں

اکبر بارود اور علم کی طاقت کی دونوں صورتوں کو دیسی علامتوں کے ذریعے بھی واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں: بسولہ اور رندہ۔ رندہ کسی حد تک پروفیسر کا مقامی مترادف بنتا ہے، مگر بسولہ توپ کا مترادف نہیں، اس لیے کہ بسولہ لکڑی کو چھیلتا ہے، توپ کی طرح اس کے پرخچے نہیں اڑاتا۔ البتہ رندے کے ذریعے جس طرح چھیلی ہوئی لکڑی کی سطح ہموار کی جاتی ہے، اس کے بھدے، ٹیڑھے ترچھے حصوں کو صاف کیا جاتا ہے، اسی طرح پروفیسر بھی ایک نیا ذہن، نیا زاویۂ نظر تشکیل دینے کی طاقت رکھتا ہے۔ اکبر داخلی استعماریت کی ضمن میں طاقت کی جس حرکیات کو واضح کرنا چاہتے ہیں، وہ بسولے اور رندے سے عمدگی سے واضح ہوتی ہے۔ استعمار کار اپنی رعایا کو شے (لکڑی) سمجھتا ہے،

اپنے علم کی طاقت سے اسے خاص شکل دیتا ہے، سوچنے، سمجھنے اور دنیا کو جاننے کے خاص زاویہ نظر کی تشکیل کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ داخلی استعماریت کی تشکیل میں بسولہ ہٹتا نہیں، پہلے بسولہ کام کرتا ہے، اور پھر رندہ۔ استعمار کا کام اچھا خاصا بڑھئی کا کام ہے۔ ہندوستانیوں کے شے بننے کی بات اکبر نے ایک قطعے میں کہی ہے:

یہ بات غلط کہ ملکِ اسلام ہے ہند
یہ جھوٹ کہ ملکِ لچھمن و رام ہے ہند
ہم سب ہیں مطیع و خیر خواہ انگلش
یورپ کے لیے بس ایک گودام ہے ہند

گویا یورپ کی طاقت نے 'ہم سب' ہندوستانیوں کو اشیا میں بدل دیا ہے، ہماری انسانی شناختیں مسخ کردی گئی ہیں۔ 'وہ' جو کچھ کہتے ہیں، 'ہم' بس ہاں کرتے ہیں، ہمیں حکم خاموشی ہے، اور ہم اس کو بجا لا رہے ہیں (بسولہ اور رندہ چل رہے ہیں)۔ 'ان' کے پاس زبان ہے اور ہم فقط 'کان' ہیں۔ جھوٹ اور سچ میں امتیاز کرنا ہمارا کام نہیں، سننا ہمارا فرض ہے اور اسے 'ہم' ادا کیے جا رہے ہیں۔ ایک مقام پر اکبر کا طنز شدید ہو گیا ہے: شکرِ چشم و گوش کرتا ہوں مگر یارب یہ کیا/ آنکھ بھنگے کے حوالے کان مچھر کے سپرد۔

شناختوں کے مسخ ہونے کو ایک دوسری جگہ، ڈارون کے نظریۂ ارتقا کے حوالے سے بیان کیا ہے: ہم تو انسان سے بنے جاتے ہیں بندر اے حضور/ آپ خوش قسمت تھے بندر سے جو انساں ہو گئے۔ شے اور بندر داخلی استعماریت کے پایۂ تکمیل کو پہنچنے کی علامتیں ہیں۔ دونوں بنیادی انسانی وصف، شعورِ انفرادی اور قوتِ ارادی سے محروم ہوتے ہیں جو اپنی حالت کو بدلنے، تاریخ کا رخ تبدیل کرنے، اور طاقت کی حرکیات کو اپنے حق میں کرنے کے لیے ناگزیر ہے۔ اکبر چوں کہ ظرافت نگار ہیں، اس لیے وہ تاریخی عوامل کے تجزیے کے بجائے، ان کے اثرات کو موضوع بناتے ہیں۔ تاہم وہ اس امر کی طرف اپنے مخصوص طنزیہ پیرائے میں اشارہ ضرور کرتے ہیں کہ داخلی استعماریت یک طرفہ نہیں ہوتی، استعمار زدہ بھی اس بات کا ذمہ دار ہے کہ وہ 'اطاعت و خیر خواہی' یا معمولی فائدے کی غرض سے خود کو شے کے طور پر قبول کر لیتا ہے، یا پھر بندر کے مرتبے پر قناعت کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ توپ کی طاقت کے آگے آدمی کو بے بس ضرور سمجھتے ہیں، مگر پروفیسر کے سامنے نہیں۔

مادی طاقت باہر سے حاصل کرنا پڑتی ہے، مگر ذہنی و تخیلی طاقت اندر سے برآمد ہوتی ہے، اور یہی وہ طاقت ہے جو آدمی کو شے یا بندر بننے سے روک سکتی ہے، بسولے اور رندے کے آگے بے بس لکڑی کی طرح پڑے رہنے سے باز رکھ سکتی ہے۔ اکبر اس بات کے قائل نظر آتے ہیں کہ عصبی طاقت کے چھن جانے کے باوجود ذہن کی طاقت کا احیا ممکن ہے۔ جوہر کے وجود پر مقدم ہونے، یا شعور

کے مادے پر فائق ہونے کے اس تصور کی وجہ ہی سے اکبر داخلی استعماریت سے نجات کا امکان پیش کرتے ہیں۔ ایک قسم کی رجائیت کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ اکبر کے نزدیک 'اندر' سے مراد اپنے تخیل میں محفوظ اپنی 'ہسٹری ولٹریچر' ہے، جسے وہ اساس سمجھتے اور عظمت گزشتہ کا تفاخر آمیز وسیلہ خیال کرتے ہیں۔ درج ذیل قطعے میں اسی جانب اشارہ کرتے اور ان لوگوں کو طنز کی زد پر رکھتے ہیں جو اپنی سہل انگاری کی وجہ سے 'اندر کی طاقت' سے بے خبر رہتے ہیں۔

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا
چار دن کی زندگی ہے کوفت سے فائدہ
کھا ڈبل روٹی کلرکی کر خوشی سے پھول جا

نہ تو انگریز بنے ہم نہ مسلمان رہے
عمر سب مفت میں کھویا کیے نادان رہے
ان کی سب سنتے ہیں اپنی نہیں کہہ سکتے کچھ
کیا قیامت ہے کہ زباں کٹ گئی اور کان رہے

اکبر تقلیدِ یورپ، داخلی استعماریت اور حافظے کی گم شدگی کو باہم منسلک قرار دیتے ہیں۔ تاریخ کو مسخ کرنے، رومی وغزالی کی جگہ اسپنسر وِمل کو رائج کرنے کا ذمے دار استعمار ہے، مگر اپنے تاریخی حافظے سے دوری کے ذمے دار خود ہندوستانی ہیں۔ اکبر اس ضمن میں اپنے ہم وطنوں اور ہم مذہبوں کو بری الذمہ قرار نہیں دیتے۔ وہ اس رائے کے حامل محسوس ہوتے ہیں کہ اندر/ذہن/حافظے کی طاقت کو اس طرح مفلوج نہیں کیا جا سکتا، جس طرح عصبی طاقت کو۔

حقیقت یہ ہے کہ وہ بارود کی تباہ کن طاقت کا انکار نہیں کرتے، مگر ذہن کی طاقت کے مقابلے میں اسے 'محدود' سمجھتے ہیں۔ بارود پرخچے اڑا سکتا ہے، مگر رندہ بے جان لکڑی سے نئی نئی اشیا خلق کر سکتا ہے، رندہ لکڑی میں اس شبیہ کو منتقل کر سکتا ہے، جسے رندہ چلانے والے کے تخیل نے تراشا ہوتا ہے؛ سادہ لفظوں میں 'علم کی طاقت' اصل میں تخلیقی ہوتی ہے، اور یہ اسی وقت طاقت ور کا استعماری آلہ بنتی ہے، جب کوئی خود کو شے کے طور پر، لکڑی کے طور پر قبول کرلے۔ بارود کی طاقت چوں کہ ایک مقام پر سمٹی ہوتی اور محدود ہوتی ہے، اس لیے اس پر اجارہ ممکن ہے، مگر 'علم کی طاقت' پر اجارہ صرف اس صورت میں ہو سکتا ہے، جب کوئی شخص یا گروہ اس طاقت کے سامنے اسی طرح جھک جائے، جس طرح رندے کے آگے لکڑی، یا پروفیسر کے سامنے اندھے مقلدین، یک سر غیر تنقیدی رجحان کے حامل اشخاص، بندر کی طرح کرتب دکھانے والے، سہل انگار، اپنے حال سے بے خبر، حافظے کی گم شدگی کے مریض اور مستقبل کے سلسلے میں جانوروں کی طرح بے حس۔

اکبر ایک جگہ کہتے ہیں: اوروں کی کہی ہوئی جو دُہراتے ہیں/وہ فونوگراف کی طرح گاتے

ہیں؛ خود سوچ کے حسبِ حال مضمون نکال / انسان یوں ہی ترقیاں نہیں پاتے ہیں۔ فونوگراف کی طرح میکانکی انداز میں ہمیشہ ایک ہی طرح کی باتیں دُہرانے والے، مقلد محض اپنے اندر کی طاقت سے، محض اپنی سہل انگاری، یا معمولی مفاد پرستی کی وجہ سے بے خبر ہوتے ہیں۔ وہ نقلِ وضعِ مغربی اور کلرکی کے جنون میں اپنی اس آزادی کو کھو دیتے ہیں جو اپنی ثقافت و تاریخ سے ایک زندہ ربط کے لیے ناگزیر ہے۔ اسے اکبر قوم کی بدبختی قرار دیتے ہیں۔

کیا کہوں میں اس کو بدبختی نیشن کے سوا　　اس کو آتا نہیں اب کچھ امیٹیشن کے سوا

یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اکبر ذہن کی طاقت کا جو تصور رکھتے ہیں وہ احیائی ہے، تخلیقی نہیں۔ وہ تقلید یا امیٹیشن کو اس لیے قوم کی بدبختی کہتے ہیں کہ وہ اجداد کے افسانے بھول چکی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کی نظر میں داخلی استعماریت سے بچنے کی موزوں صورت اپنی ہسٹری و لٹریچر کو اپنے حافظے کا حصہ بنائے رکھنا، اور اپنی ثقافتی شناخت کی علامتوں کا احیا ہے۔ نئے تناظر میں اس ہسٹری و لٹریچر کی توجیہ و تعبیر کیا ہو سکتی ہے، اور کس طرح نئے تخلیقی رویے پیدا ہو سکتے ہیں، یہ باتیں اکبر کی ردِّ استعماری جہت کا حصہ نہیں بن پاتیں۔ اکبر کا مقصود ذہن کی لامحدود تخلیقی طاقت کی طرف توجہ دلانا نہیں۔ انھیں اپنے ثقافتی حافظے کی گم شدگی اور بازیافت تک محدود بساطِ ذہن کا تصور پیش کرنا منظور تھا۔ اکبر 'علم کی طاقت' کے استعماری رخ پر نظر کرتے تھے، اس کی آزادی بخش جہت پر نہیں۔

یہ درست ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں چیزیں اس طرح واضح نہیں تھیں، جس طرح پہلی جنگِ عظیم کے بعد واضح ہونا شروع ہوئیں۔ استعماریت اور روشن خیالی، مغربیت اور جدیدیت میں فرق کرنا مشکل تھا۔ انگلش گورنمنٹ بہ یک وقت ان دونوں کی علم بردار تصور کی گئی۔ چناں چہ نقلِ وضعِ مغربی اور نئے علوم کی تحصیل میں فرق کی لکیر خاصی مدھم تھی۔ کیا یہ لکیر اکبر کو نظر آ رہی تھی؟ اگر ہم یہ دیکھیں کہ وہ پیشہ ورانہ، عملی تعلیم کے حامی تھے، تو یہی رائے قائم کریں گے انھیں مغربی وضع کی نقل اور نئے علوم کی تحصیل کا فرق معلوم تھا۔ مگر کیا واقعی؟

اکبر کے تصورِ تعلیم کے سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ نئی، انگریزی تعلیم کے کٹر نقاد مگر پیشہ ورانہ تعلیم کے پکے حامی تھے۔ وجہ ظاہر ہے۔ نئی عمومی تعلیم پر ان کے دو اعتراضات تھے: اوّل، یہ کلرک پیدا کرتی ہے، جو ہندوستانیوں کے معاشی استحصال کی ایک صورت ہے۔ وہ خود سرکار کے ملازم رہے، پنشن پائی، مگر نوکری و پنشن اور اس کے لیے درکار تعلیم کے مخالف رہے۔ شاید اس شعر میں وہ اپنی ہی طرف اشارہ کرتے ہیں: اچھے اچھے پھنس گئے ہیں نوکری کے جال میں رچ یہ

ہے افزونی تنخواہ جو چاہے کرے۔ دوسرا اعتراض شدید تھا۔ یہ کہ اس میں مذہبی تعلیم کا کوئی انتظام نہیں ہوتا، اس لیے یہ مذہب سے بیگانگی پیدا کرتی ہے۔ وہ خود کو کبھی سرسید کے اس نقطۂ نظر سے اتفاق پر آمادہ نہ کر سکے کہ نئی تعلیم سے آدمی مذہب سے دور نہیں ہوتا۔ انھوں نے متعدد اشعار میں نئے تعلیم یافتہ افراد کا مضحکہ اڑایا ہے جو مذہب اور مذہب سے ماخوذ اخلاقی اقدار سے بیگانہ ہو چکے ہیں، نوجوان بڑوں کا احترام نہیں کرتے (ہم ایسی کُل کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں/ کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں)، اور بیویاں شوہروں کی عزّت نہیں کرتیں۔ ان کے لیے یہ جدید تصور ہی محال تھا کہ اخلاقی تربیت، مذہب کے بغیر ممکن ہے یا مذہب، اخلاق کا منبع نہیں ہے۔ مثلاً ان کی مشہور نظم ہے:

ہم نشیں کہتا ہے کچھ پروا نہیں مذہب گیا — میں یہ کہتا ہوں کہ بھائی یہ گیا تو سب گیا
ہے عقیدوں کا اثر اخلاق انساں پر ضرور — اس جگہ کیا چیز ہو گی وہ اثر جب دب گیا
ہم یہی کہتے ہیں صاحب سوچ لو انجام کار — دوسرا پھر کیا ٹھکانا ہے اگر مذہب گیا

وہ مذہب کو اخلاق ہی نہیں قوم و آئین کا بھی سرچشمہ تصور کرتے ہیں: مذہب قانون و قوم کا بانی ہے/ خالص اطاعت عروج روحانی ہے؛ گویا فرد کی روحانی اور قوم کی اجتماعی اخلاقی زندگی کا کامل انحصار مذہب کی اطاعت و تسلیم پر ہے۔ انفرادی و اجتماعی زندگی میں معنی سازی کے تمام، ہمہ گیر، پیچیدہ عمل کا سرچشمہ صرف اور صرف مذہب ہے۔ لہٰذا وہ اس بات پر عقیدہ رکھتے تھے کہ مذہب کو تعلیمی نصاب کے قلب میں ہونا چاہیے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ وہ صرف مذہبی عقائد، تاریخ مذہب کو نصاب کا حصہ نہیں بنانا چاہتے تھے، بلکہ تمام علوم (سماجی و سائنسی) کی ایک طرح سے اسلام کاری (اسلامائزیشن) چاہتے تھے؟ عجلت میں تو واقعی یہی نتیجہ اخذ ہو گا۔ لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ وہ فنی پیشہ وارنہ تعلیم کے نہ صرف حامی تھے، بلکہ اس کی پُر زور انداز میں ترغیب بھی دیتے تھے، تو ہمیں اپنی رائے قائم کرنے میں محتاط ہونا پڑتا ہے۔

تعلیم وہ خوب ہے جو سکھلائے ہنر — اچھی ہے وہ تربیت جو روحانی ہے
وہ باتیں جن سے قومیں ہو رہی ہیں نامور سیکھو — اٹھو تہذیب سیکھو صنعتیں سیکھو ہنر سیکھو
بڑھاؤ تجربے اطراف دنیا میں سفر سیکھو — خواص خشک و تر سیکھو علوم بحر و بر سیکھو
خدا کے واسطے نوجوانو! ہوش میں آؤ — دلوں میں اپنے غیرت کو جگہ دو جوش میں آؤ

اکبر واضح طور پر عام تعلیم (جنرل ایجوکیشن) اور فنی تعلیم میں فرق کرتے ہیں۔ اسی ضمن میں ایک بات فی الفور محسوس ہوتی ہے کہ عام تعلیم، اور اس کے اثرات کا ذکر آتے ہی ان کا ظریفانہ قلم جولانیاں بھرنے لگتا ہے، جب کہ فنی تعلیم کا ذکر وہ خاصے غیر شاعرانہ انداز میں کرتے ہیں، اپنے

خیال کو بس منظوم کرتے ہیں۔ عام تعلیم کے سلسلے میں ان کا رویہ تخلیقی، شاعرانہ ہوتا ہے؛ اور فنی تعلیم کے ضمن میں واعظِ خشک کا۔ فنی تعلیم پر انھیں وہ اعتراض نہیں جو عام تعلیم پر ہے۔ شاید اس لیے کہ فنی تعلیم سرکار کی چاکری سے بے نیاز کرتی ہے، اور معاش کے بہتر مواقع پیدا کرتی ہے۔ خود کہتے ہیں: ہر ایک کو نوکری نہیں ملنے کی /ہر باغ میں یہ کلی نہیں کھلنے کی /کچھ پڑھ کے تو صنعت وزراعت کو دیکھ /عزت کے لیے کافی ہے اے دل نیکی؛ وہ جن قوموں کی ناموری کو بہ طور مثال پیش کر رہے اور ان کی تقلید میں برّی و بحری دنیاؤں کے علوم حاصل کرنے کی ترغیب دے رہے ہیں، وہ مغربی قومیں ہی ہیں، اور یہ علوم بھی انھوں نے پیدا کیے ہیں۔ (عزم کر تقلیدِ مغرب کا ہنر کے زور سے /لطف کیا ہے لد لیے موٹر پہ زر کے زور سے) اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انھیں جدید یورپی فنی، سائنسی علوم کی تعلیم سے مذہب و اخلاق کو خطرہ محسوس نہیں ہوا، جیسا کہ انھیں جدید عام تعلیم سے ہوا۔ تو کیا اس مقام پر وہ جدید علوم سے متعلق اپنی رائے بدل لیتے ہیں، اور سر سیّد کے قریب آ جاتے ہیں؟ راقم کا خیال ہے کہ سر سیّد اور اکبر کی فکر میں فاصلہ برقرار رہتا ہے۔

اس ضمن میں ہمیں ایک بنیادی بات تو یہ پیش نظر رکھنی چاہیے کہ نو آبادیاتی عہد میں کم و بیش تمام لکھنے والوں کے یہاں یورپ و جدیدیت کے ضمن میں دو جذبی رجحان ہوتا ہے؛ وہ بہ یک وقت تنفر و تحسین کے متضاد جذبات رکھتے ہیں۔ لہٰذا ایک مقام پر وہ یورپ کے جس پہلو کو مردود ٹھہراتے ہیں، دوسری جگہ پر اسے اپنی یا زمانے کی ضرورت قرار دے کر ستائش بھرے انداز میں قبول بھی کرتے ہیں۔ مثلاً اکبر انگریز سرکار کی نوکری کی ملامت بھی کرتے ہیں، اور خود اس میں ترقی کے لیے کوشاں بھی رہے۔ نیز جس سائنس کے مغربی علم برداروں کو برا بھلا کہتے نہیں تھکتے، اسی کے لیے آرزو بھی رکھتے ہیں: گل پھینکے ہیں یورپ کی طرف بلکہ ثمر بھی /رائے نیچر و سائنس بھلا کچھ تو ادھر بھی۔ اس صورت میں ہم نو آبادیاتی عہد کے کسی مصنف کے مؤقف سے متعلق رائے، اس کے غالب رویّے ہی سے قائم کر سکتے ہیں۔ اکبر کا غالب رویّہ عام تعلیم کی مذمت کا ہے۔

اکبر کلاسیکی اسلامی تصورِ تعلیم کے تحت، تربیت کو تعلیم کا لازمی حصہ سمجھتے ہیں۔ وہ جب کہتے ہیں کہ اچھی تعلیم وہ ہے جو ہنر سکھاتی ہے، تو فنی تعلیم کو عام تعلیم سے ممتاز ٹھہراتے ہیں، اور جب اچھی تربیت سے مراد روحانی تربیت لیتے ہیں تو غیر نصابی سرگرمیوں پر مشتمل اس تربیت کی نفی کرتے ہیں جو عام تعلیم کا حصہ ہوتی ہیں، اور جن کا مقصد جسمانی و ذہنی صحت ہے۔ روحانی تربیت بڑی حد تک اخلاقی تہذیب و تربیت کا مفہوم رکھتی ہے، جو اکبر کے نزدیک مذہب ہی سے ممکن ہے۔ اکبر کی نگاہ اس تضاد کی طرف نہیں جاتی کہ فنی تعلیم (انجینئرنگ، طب، زراعت وغیرہ) اپنی اصل میں اسی تجربہ

پسند، ثبوت کی محتاج، استقرائی طریقِ فکر کی پیداوار ہے، جس نے جدید سائنس کو جنم دیا ہے، اور جس کی تہ میں وہی فلسفیانہ روح موجود ہے، جسے اکبر عام تعلیم میں شامل ہونے کی بنا پر نشانۂ تنقید بناتے ہیں۔ اکبر ٹیکنالوجی کو مذہب کے لیے خطرہ نہیں سمجھتے، مگر جس فکر نے ٹیکنالوجی کو جنم دیا ہے، اس کے خوب لتّے لیتے ہیں۔ وہ صنعت و ہنر، اور علومِ بحر و بر سیکھنے کے لیے نوجوانوں کو غیرت دلاتے ہیں، لیکن ان علوم کے اصل سرچشمے (فلسفہ و سائنس) کے لیے رواداری کا مظاہرہ نہیں کرتے۔

کیوں کر کہوں کہ کچھ بھی نہیں فیر کے سوا
سب کچھ علوم غرب میں ہے خیر کے سوا
علومِ دنیوی کے بحر میں غوطہ لگانے سے
زباں گو صاف ہو جاتی ہے دل طاہر نہیں ہوتا

اکبر کا یہ تضاد اس خوف کا پیدا کردہ ہے کہ فلسفہ و سائنس ایک ایسے طرزِ فکر کو پیدا کرتے ہیں، جو مذہبی تیقنات پر سوال قائم کرتا، ان کے ضمن میں تشکیک کو جنم دیتا، اور اکثر صورتوں میں دہریت کا باعث بنتا ہے۔ اکبر کا ادراک یہ محسوس ہوتا ہے کہ 'ٹیکنالوجی' ٹیکنیک سکھاتی ہے، کسی نئے طرزِ فکر کی نمود کرتی ہے نہ مذہبی اعتقادات میں مداخلت کی مرتکب ہوتی ہے؛ ٹیکنیک و ہنر کے باوجود آدمی کا دل طاہر رہتا ہے۔ اجداد کے افسانوں پر مرتکز تخیل کو فلسفے سے شدید الجھن ہوتی تھی، مگر ٹیکنالوجی سے یہ تخیل خود کو ہم آہنگ محسوس کرتا تھا؛ کسی طرح سے اس تخیل نے سمجھ لیا تھا کہ ہنر و صنعت کی طاقت سے اجداد کے افسانوں کو ایک بار پھر حقیقت میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ اکبر کے نزدیک عام تعلیم تو جنگ جوئی کی جبلّت پر شب خوں مارتی ہے: تعلیمِ جدید سے ہوا کیا حاصل رہاں کفر کے ساتھ جنگ جوئی نہ رہی۔ دوسری طرف اکبر کا خوف ان معنوں میں حقیقی تھا کہ فلسفہ و سائنس، تیقنات و اعتقادات کے سلسلے میں تشکیک پیدا کرتا ہے، جو انکارِ خدا پر منتج ہو سکتی ہے۔ اس باب میں اکبر اور سرسیّد نے الگ الگ راستے تجویز کیے۔

اکبر نے فلسفہ و سائنس سے دوری اختیار کرنے، اور سرسیّد نے مذہب و سائنس میں دوری کو دور کرنے کی سبیل کی۔ دونوں کا مقصود تشکیک کو دور کرنا، اور مذہب کی اساس کو قائم رکھنا تھا، مگر ایک نے گریز و فاصلے پر زور دیا، جو محفوظ راستہ تھا، دوسرے نے قربت و مماثلت پر اصرار کیا جو خطرناک، پُرپیچ راستہ تھا، اور 'اجتہادی خطا' کی جرأت چاہتا تھا۔ مقصد کا اشتراک اپنی جگہ، مگر طریقِ کار کے اختلاف سے نتائج مختلف تھے۔

اکبر کے اشعار سے فلسفہ و سائنس اور مذہب میں حریفانہ کش مکش کا تصور پیدا ہوا، جس میں مذہب کا یہ غیر مبہم، خود حاکمانہ اعلان تھا کہ: مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا؛ یعنی مذہب بندگی کی انتہائی سطح، سجدے کو اپنے لیے مخصوص رکھے گا۔ نیز یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ اکبر مذہب و سائنس

کی کش مکش کو محض الٰہیات کا مسئلہ نہیں سمجھتے، اسے ثقافتی و سیاسی تناظر میں بھی دیکھتے ہیں۔ مذہب بھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا، اس مصرعے کے پُرزور انکاری لہجے کو دیکھیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اکبر نئے علمِ کلام کا مطلب مذہب کی سائنس کے آگے مکمل سپردگی، یا سائنس کی طاقت کے آگے مذہب کے، سر کے بل جھک جانے کے مفہوم میں لے رہے ہیں۔ یہ سپردگی صرف خدا کے آگے ہو سکتی ہے، عقل کی طاقت کے سامنے نہیں، جس کے نمائندے اُس زمانے میں اہل مغرب تھے۔ لہٰذا وہ مذہب و سائنس کی کش مکش کو ثقافتی و سیاسی کش مکش کے سیاق میں بھی دیکھتے تھے۔ یہ بھی واضح رہے کہ مذہبی تجربے اور مذہب کے عقائد کا بیان، دو الگ باتیں ہیں۔ مذہبی واردات خود کو بار کرانے کا میلان نہیں رکھتی، لیکن مذہب کے عقائد اپنا باور کیا جانا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صوفی، جو مذہبی تجربے سے گزرتے ہیں، وہ مذہب کی بقا کی جنگ نہیں لڑتے، مگر علما، جو عموماً مذہبی تجربے سے محروم ہوتے ہیں، مذہب کی بقا کی مقدس جنگیں لڑتے ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مذہب و سائنس کی آویزش کا سارا ڈسکورس، مذہبی تجربے کی بجائے، مذہبی عقائد کے خالص پن کے تحفظ سے تعلق رکھتا ہے، اور چاہتے نہ چاہتے ہوئے، اس کا تعلق طاقت کی حرکیات سے قائم ہو جاتا ہے۔

سرسیّد اس سب کے برعکس سوچتے تھے۔ وہ عام اور فنی تعلیم دونوں کو ترقی کا وسیلہ سمجھتے تھے۔ وہ مذہب کی اہمیت کے منکر نہ تھے، مگر وہ مذہب کے قدیم اور جدید دنیا میں دو مختلف کردار دیکھتے تھے۔ ان کی نظر میں جدید دنیا میں مذہب، فرد کا ذاتی روحانی مسئلہ ہے۔ نیز وہ نئے طرزِ فکر سے خوف زدہ ہونے، یا اس کے بطلان کے بجائے، اس کے چیلنج کا مقابلہ کرنے کے قائل تھے، جو بالعموم مطابقت پذیری پر مبنی تھا۔ اکبر مذہب کے سلسلے میں قدیم و جدید کے قائل نہ تھے۔ نیز مذہب کو ذاتی نہیں اجتماعی، ملّی مسئلہ سمجھتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ اکبر کے یہاں مذہب کے ضمن میں انفرادی و اجتماعی زندگی کے فرق کا تصور ہی موجود نہ تھا۔ لہٰذا دونوں کی فکر میں فاصلہ برقرار رہتا ہے۔

اکبریات کے سلسلے میں کلیشے کی حد تک معروف ترین بات یہ ہے کہ اکبر کے طنز کا نشانہ سب سے زیادہ سرسیّد، علی گڑھ، اس کالج کے تعلیم یافتہ افراد بنے۔ وہ انھیں تقلیدِ مغرب کا 'مثالی نمونہ' سمجھتے ہیں۔ اکبر کے طنز کی شدت سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں سرسیّد اور ان کے کالج کے طلبا مغرب کی نقالی میں تمام حدوں کو پار کر گئے تھے۔ یعنی زندگی کے سب شعبوں میں مغرب کی تقلیدِ محض کرنے لگے تھے۔ اگرچہ بعض جگہ اکبر نے سرسیّد اور علی گڑھ کے حق میں کلماتِ خیر کہے ہیں،[۳۸] مگر اس کے باوجود ان کا بنیادی موقف برقرار رہتا ہے۔ اکبر کا موقف یہ نظر آتا ہے کہ سرسیّد کی مذہبی فکر، سیاسی اطاعت شعاری، انگریزوں سے مفاہمت اور اصلاحی، تعلیمی مساعی نے لوگوں میں

"دنیویت" کو راسخ کیا ہے۔ خود سرسید، ان کے ہم نوا اور کالج کے طلبا اس دنیوی راحت کو عزیز رکھنے لگے ہیں جس کی قیمت انھیں اپنے مذہبی عقائد اور اپنے ثقافتی رواج کو تج دینے کی صورت میں ادا کرنا پڑی ہے۔ غزل کی ہیئت میں لکھی گئی یہ نظم اکبر کے موقف کے بیش تر اجزا کو پیش کرتی ہے:

سید سے آج حضرتِ واعظ نے یہ کہا
چرچا ہے جا بجا ترے حالِ تباہ کا
سمجھا ہے تو نے نیچر و تدبیر کو خدا
دل میں ذرا اثر نہ رہا لا الٰہ کا
یہ تجھ سے ترکِ صوم و صلوٰۃ و زکوٰۃ و حج
کچھ ڈر نہیں جناب رسالت پناہ ﷺ کا
شیطان نے دکھا کے جمالِ عروسِ دہر
بندہ بنا دیا ہے تجھے حبِ جاہ کا
ان نے دیا جواب کہ مذہب ہو یا رواج
راحت میں جو مخل ہے وہ کانٹا ہے راہ کا
یورپ کا پیش آئے اگر آپ کو سفر
گزرے نظر سے حال رعایا و شاہ کا
آئے نظر علوم جدیدہ کی روشنی
جس سے خجل ہو نورِ رخِ مہر و ماہ کا
پتلون و کوٹ و بنگلہ و بسکٹ کی دھن بندھے
سودا جناب کو بھی ہو ترکی کلاہ کا
منبر پہ یوں تو بیٹھ کے گوشے میں اے جناب
سب جانتے ہیں وعظ ثواب و گناہ کا

یہ مکالماتی نظم اکبر کے اس 'تاثر' کو خاصی حد تک واضح کرتی ہے، جو انھوں نے سرسید کی مذہبی فکر، یورپ اور علوم جدیدہ سے متعلق خیالات کی بابت قائم کیا تھا، اور جسے اپنی ظرافت میں مرکزی اہمیت دی تھی۔ اکبر، اودھ پنچ (جس کے مدیر نے سرسید کو پیر نیچر کا لقب دیا تھا) کے اس اضطراب میں کچھ زیادہ ہی شدت سے شریک تھے کہ سرسید نے نیچر و تدبیر کو خدا سمجھا۔ سرسید نے دین کی عقلی تعبیر میں جس نو معتزلی روش کو اختیار کیا تھا، اس سے اکبر کو دین کی اساس منہدم ہوتی محسوس ہوتی تھی۔ اکبر کا تاثر ہے کہ اس ضمن میں سرسید اس دنیوی عروس کے جمال کا شکار ہوئے تھا، جو حقیقی نہیں، شیطان کا پیدا کیا ہوا فریب ہے۔ یہاں اکبر کا لہجہ محض طنزیہ نہیں ایک سنگین قسم کی سنجیدگی کا حامل ہے: 'دل میں اثر ذرا نہ رہا لا الٰہ کا' اور 'کچھ ڈر نہیں جناب رسالت پناہ ﷺ کا' یہ مصرعے طنزیہ کم اور تادیبی زیادہ ہیں۔ یہ بات بالکل واضح ہے کہ وہ عقل ہی کو شیطان قرار دے رہے ہیں، جس کے نمائندے اہل مغرب ہیں۔ علوم جدیدہ، پتلون، کوٹ، بسکٹ، سب اسی 'شیطان' کے مظاہر ہیں۔ ان کا حصول حب جاہ، یا دنیویت کی خاطر ہے۔ دوسرے لفظوں میں سرسید کا نیچر کے کام اور خدا کے کلام میں تطبیق کرنا، ایک فعل شیطان اور حب جاہ یا واضح لفظوں میں انگریزوں کی مصاحبی کی نیت سے ہے۔ نیز عقل اپنی ماہیت میں دنیوی شے ہے، اور اس مابعد الطبیعیاتی قلم رو میں اس کی کوئی جگہ نہیں، جسے اصولِ توحید میں واضح کیا گیا ہے: عقل دوئی پیدا کرتی ہے۔

اکبر کے ان تاثرات کو خالص علمی استدلال کی ذیل میں رکھنا خود اکبر سے ناانصافی ہوگی، تاہم یہ بات درست ہے کہ اکبر کے مندرجہ بالا تاثرات کی بنیاد، شخصی پسند، ناپسند نہیں، بلکہ مسلم روایت ہیں ہے۔ خود اکبر کی مقبولیت، مسلم تاریخ کی مقبول روایتوں سے تعلق استوار رکھنے کی ہے۔ اکبر یہاں دسویں، گیارھویں صدی سے شروع ہونے والی اس مسلم روایت سے اپنا تعلق قائم کرتے ہیں، جسے ابنِ حزم (و: ۱۰۶۴ء)، ابنِ تیمیہ (و: ۱۳۲۸ء)، اور ابن قیم الجوزیہ (و: ...) نے قائم کیا۔ ابن حزم اس بات کے قائل تھے کہ: ''تمام علمِ کلام چاہے وہ آزاد خیال ہو یا قدامت پرست، معتزلی ہو یا اشعری یکساں بدعت ہے۔''[۳۹] گویا مذہب کی عقلی تعبیر، خواہ کلاسیکی فلسفے کے اصولوں کے تحت ہو یا جدید سائنس کے اصولوں اور نظریات کے تحت، روا نہیں۔ یہی بات سرسید و حالی کے نظریۂ فطرت کے ناقد ڈاکٹر ظفر حسن نے کہی ہے:

> اسلام کے احکامات اور واجبات جو کہ اپنی رُو سے واضح اور صریح ہیں، انھیں [سرسیّد کے یہاں] ''فطرت'' سے ہم آہنگ اور وابستہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے، جو نہ صرف غلط ہے، بلکہ غیر ضروری بھی۔[۴۰]

مسلمانوں کی فکری تاریخ میں عقل سے بے زاری کی وضاحت میں حفیظ ملک کا خیال ہے کہ:

> تعقل اور فہم میں درجہ بندی قائم رکھتے ہوئے، خدائی حکمت کے شیدائیوں نے شدید ردِعمل ظاہر کیا، انسانی علم کے توصیفی کردار کی مذمت کی، جس نے بالآخر مسلم دنیا کو ''روح کی سائنس'' کی طرف متوجہ رکھا اور فطرت کی سائنس کو مٹا کے رکھ دیا۔[۴۱]

چناں چہ گیارھویں صدی کے بعد مسلم دنیا میں مابعد الطبیعیاتی معاملات یا فقہی سوالات پر تو خوب غور وفکر ہوا، مگر طبعی دنیا پر نہیں۔ ایسا نہیں کہ طبعی دنیا کے وجود ہی سے بے خبری کا مظاہرہ کیا گیا ہو۔ اس کا وجود تو تسلیم کیا گیا، مگر اس کی تفہیم میں معاون علوم سے بے زاری کا باقاعدہ مذہبی جواز پیدا کیا گیا۔

اس ضمن میں یہاں قاضی محمد بن علی کی در المختار (۱۶۶۰ء) کا حوالہ بھی بے محل نہیں ہو گا، جو شمس الدین محمد عبداللہ الغوزی کی تصنیف تنویر الابصار (۱۵۸۶ء) کی شرح ہے، اور جسے حنفی فقہ میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہے۔ در المختار میں سائنسی مطالعات کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

> قوانینِ اسلام کی رُو سے جس سائنس کا مطالعہ ممنوع ہے، ان میں فلسفہ، نجوم، رمل (نجوم کی شاخ)، نیچرل فلسفہ، جادو، اور مافوق الفطرت مظاہر اور پیش گوئی کے علوم، فلسفے کی شاخ کے طور پر منطق بھی ممنوع ہے۔[۴۲]

ہندوستانی مسلمانوں کے روایتی مدارس میں تفسیر، حدیث، فقہ، کلام، گرامر، بلاغت کی تعلیم دی جاتی تھی۔ فلسفے و سائنس کی تعلیم سے عمومی بے زاری تھی۔ اگرچہ ملا نظام الدین سہالوی فرنگی محلی (و: ۱۷۴۸ء) کے مرتبہ درسِ نظامی میں ریاضی، منطق اور فلسفہ بھی شامل تھا، مگر بہ قول ڈاکٹر رشید احمد

جالندھری عمومی صورت یہ تھی کہ: ''مسلم دنیا نے نصابِ تعلیم میں سائنس، فلسفہ، تاریخ اور روحِ عصر سے برابر تغافل برتا، اور ادراکِ حقیقت کے لیے اس نے خود اپنی ہی روایات، غور و فکر اور آزاد تحقیق و ریسرچ سے ہاتھ اٹھالیا۔''[۴۳] اکبر کے یہ اشعار دیکھیے، جن میں مسلم دنیا کی 'فلسفہ بے زار مقبول روایت' کو سنجیدہ شاعرانہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے:

ہم فلسفہ کو کہتے ہیں گمراہی کا باعث — وہ پیٹ دکھاتے ہیں کہ شیطان یہی ہے
قرآں نے ہمیں خدا سمجھایا ہے — شیطان نے فلسفے میں الجھایا ہے
چلا ہے فلسفہ لے کر ہمیں سوئے ظلمات — بہت ہی تنگ ہیں اس اسپ بے لگام سے ہم

اکبر کے یہاں مذہب و سائنس/فلسفہ کی وہی ثنویت موجود ہے، جو دسویں صدی کے بعد مسلم فکر میں پیدا ہوئی، اور نشاۃِ ثانیہ کے زمانے سے عیسائی دنیا میں بھی شدت سے اجاگر ہوئی تھی۔ جسے ہم نے ابتدا میں دُہرا شعور کہا ہے، وہ برنگِ دیگر اس ثنویت میں بھی موجود ہے۔ اکبر دُہرے شعور یا ثنویت سے جو معنی اخذ کرتے ہیں، وہ دونوں میں توازن پیدا کرنے کے امکان کی نفی سے عبارت ہے؛ وہ ایک کی دوسرے پر فضیلت کا حکم لگاتے ہیں۔ وہ راسخ الاعتقادی لہجے میں کہتے ہیں: مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا؛ انسان اُڑیں بھی تو خدا ہو نہیں سکتے۔ وہ فلسفہ و سائنس کا ذکر اس لیے لاتے ہیں کہ ان کی گم راہی کو واضح کیا جا سکے اور مضحکہ اُڑایا جا سکے۔ وہ قرآں، خدا کا ایک زمرہ اور فلسفہ، شیطان کا دوسرا زمرہ بناتے ہیں؛ دونوں میں ناقابلِ عبور خلیج تصوّر کرتے ہیں۔ اسی ضمن میں ڈارون اور اسپنسر کے خیالات پر بھی لکھتے ہیں، اور قرآن و سائنس کی اسی ثنویت کو قائم رکھتے ہیں:

ڈارون صاحب حقیقت سے نہایت دور تھے — میں نہ مانوں گا کہ مورث آپ کے لنگور تھے
اپنی حالت کے مطابق چاہیے طرزِ عمل — اس سے کیا ہوتا ہے دادا قیصر و فغفور تھے
ختم کر چکا جب میں اسپنسر — مجھ پہ پڑنے لگی ہر اک کی نگاہ
پوچھا اُستاد نے کہ سمجھے بھی — ان دقائق نے کی دل میں کچھ راہ
کہہ دیا میں نے کُل مطلب — صاف ہے لا الٰہ الّا اللہ
ماسٹر نے کہا تُو کودن ہے — حق پکارا کہ واہ اکبر واہ
ہماری محفلیں اب بھی لطیف اجزا سے مملو ہیں — بڑا مخفش تھے قبل اس کے اب اسپنسر کے ٹٹو ہیں
ان کے مضبوط جہازوں کی مددگار ہے آگ — میری ٹوٹی ہوئی کشتی کا سہارا اسلام

کیا مذہب و فلسفہ میں ثنویت کا ماخذ ان دونوں کی ماہیت ہے یا ایک تاریخی چیز ہے؟ کیا یہ دونوں ادراکِ حقیقت میں ایک دوسرے کے قطعی مخالف ہیں، یا انھیں ایسا سمجھا گیا ہے، یا کچھ لوگ

انھیں ایک دوسرے کے مخالف قرار دیتے اور کچھ ایک دوسرے کا تکملہ سمجھتے ہیں؟ یہ بنیادی سوالات ہیں جو دونوں کے تعلق کو سمجھنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ ان سے متعلق خیالات خاص زمانوں میں خاص حالات، اور خاص علمیات کے تحت قائم کیے گئے، لہٰذا ان کی حیثیت کلامیوں (ڈسکورس) کی ہے۔ یہ تمام کلامیے تین طرح کے ہیں۔ ایک کے مطابق مذہب الہامی خدائی حکمت ہے، جو مطلق، مکمل، غیر تغیر پذیر ہے، اور فلسفہ انسانی علم ہے جو اضافی، ناقص، تجربی اور تاریخی ہے، لہٰذا دونوں میں کوئی میل نہیں؛ دونوں میں فرق صرف 'ذریعے' کا نہیں، علمیات کا بھی ہے۔ یہ کلامیہ ہمیں ابن حزم اور دیگر مسلمان مفکروں اور قرونِ وسطیٰ کے عیسائی چرچ کے ہاں رائج ملتا ہے۔ جب کہ دوسرے کلامیے کی رُو سے مذہب بلاشبہ خدائی دانش ہے جس کا انکشاف وحی کی صورت پیغمبروں پر ہوتا ہے، اور فلسفہ انسانی سعی ہے، مگر دونوں میں کوئی تضاد نہیں، اور اگر کوئی تضاد محسوس ہوتا ہے تو اسے دور کیا جا سکتا ہے۔ اس رائے کے علم بردار اندلسی مسلمان فلسفی ابن رشد (۱۱۲۶ء تا ۱۱۹۸ء) ہیں، جن کا خیال ہے کہ:

چوں کہ فلسفہ موجودات کے مطالعے کا نام ہے، جہاں تک وہ اپنے خالق کی طرف اشارہ کرتے ہیں، ہمیں قرآن حکیم میں نہ صرف تاکید کی جاتی ہے، بلکہ ہم پر زور دیا جاتا ہے کہ ہم موجودات پر غور کریں جو ہو بہو فلسفے کا مقصد ہے۔"

اس لحاظ سے قرآن حکیم اور فلسفے میں نہ صرف کوئی تضاد موجود نہیں، بلکہ خود قرآن حکیم فلسفیانہ فکر کی ہدایت کرتا ہے۔ علمِ کلام کی اساس میں یہ تصور موجود ہے۔ ابنِ رشد مذہبی اور فلسفیانہ صداقت دونوں کے قائل تھے، اور فلسفیانہ صداقت کے لیے خود فلسفے کو معیار تسلیم کرتے تھے۔ یہ ایک حقیقی سیکولر رائے تھی، اور اُس زمانے میں ظاہر کی گئی تھی جب یورپ میں نشاۃِ ثانیہ کا آغاز بھی نہیں ہوا تھا۔

تیسرا کلامیہ عوام الناس کا عام طور پر رہا ہے۔ فلسفہ انسانی سعی ہے، مگر گہرے ارتکاز اور باقاعدہ منضبط طریقے کی پابند، لہٰذا یہ کبھی نہ تو عوامی چیز بن سکا نہ عوام کی نظر میں بڑا مرتبہ حاصل کر سکا، اس کے مقابلے میں مذہب عام روزمرہ زندگی سے متعلق ہدایات پر مبنی ہوتا ہے، سادہ حسی زبان میں خود کو ظاہر کرتا ہے اور اتھارٹی، روایات کے ذریعے ان کی زندگی میں شامل ہوتا ہے، جس میں اتباع و اطاعت کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے، اس لیے عوام اس پر سوال کرنے کی بجائے تسلیم کی خُو اپناتے ہیں۔ عوامی سطح پر مذہب سے متعلق سوالات فقہی نوعیت کے ہوتے ہیں یا کسی نئے مذہب کے تعارف کے ضمن میں۔ چناں چہ عوام کی سطح پر مذہب و فلسفے کی کش مکش کے ضمن میں ایک بنا بنایا تصوّر موجود ہوتا ہے جو یک قلم فلسفے، نئے سائنسی انکشافات کو رد کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عوام میں فلسفے و سائنس (خواہ ان کی برکتیں ان کی زندگی میں کس قدر شامل ہوں) کی کش مکش میں مذہب کو

غیر معمولی حمایت ملتی ہے، اور اس میں کسی سماج کی تخصیص نہیں۔ یوں بھی ''تصادم کی ترجمانی، منظم بیان سے زیادہ بکتی ہے۔''[۴۵]

انیسویں صدی کے آخر میں اُردو دنیا متصادم تصورات کی حامل تھی: تہذیب الاخلاق اور اودھ پنچ مسلمانوں کی اصلاح سے متعلق دو متضاد تصورات کے حامل تھے، اور ان کی مقبولیت کی ایک وجہ یہی تھی۔ تاہم تہذیب الاخلاق یا کوئی دوسرا پرچہ اودھ پنچ کی مقبولیت کا حریف نہیں تھا، اور اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ اپنی ظرافت (جو اکثر تضحیک و ابتذال کو پہنچ جاتی تھی) کی بنیاد 'تصادم پسند عوامی حسیت' پر رکھتا تھا، اس کی پھبتیاں زبانِ زد عام ہو جایا کرتی تھیں۔ جیسے ڈارون پر یہ پھبتی کہ 'میں نہ مانوں گا کہ مورث آپ کے لنگور تھے'۔ اکبر کی مذہب کے مقابلے میں فلسفے و سائنس پر چوٹیں، ایک طرف فلسفے سے مسلمانوں کی صدیوں سے چلی آرہی بے زاری میں جڑیں رکھتی تھیں تو دوسری طرف 'تصادم پسند عوامی حسیت' میں۔ اسپنسر کے مکمل مطالعے کے [دعوی کے] بعد، جواباً لا الہ کہنا عوام پسند بلاغت کا اظہار ہے جو دنیوی عقل کے مقابلے میں خدائی حکمت پر صاد کرنے سے عبارت ہے۔ اسی طرح یورپی جہاز کی آگ کے مقابلے میں اپنی کشتی کے لیے اسلام کو سہارا کہنا بھی عوام پسند بلاغت ہے، جسے اس بات سے غرض نہیں ہوتی کہ ایک حقیقی مادّی طاقت کا مقابلہ عقیدے کی طاقت سے ممکن ہے یا نہیں، مگر اسے عقیدے کی طاقت کے حق میں نعرے سے تسکین ضرور ملتی ہے۔ ہو سکتا ہے اس تسکین کی نوعیت حقیقی جذباتی ہو، جسے اپنے مذہب پر غیر متزلزل ایمان نے ممکن بنایا ہو، مگر اسے پیدا کرنے میں 'مغرب بہ مقابلہ اسلام' کی بلاغت کا کردار ہے۔ چوں کہ یہ حسیت کسی نہ کسی صورت میں آج بھی موجود ہے، اس لیے لوگ آج بھی اکبر کا یہ شعر ضرب المثل کے طور پر پیش کرتے ہیں: فلسفی کو بحث کے اندر خدا ملتا نہیں ڈور کو سلجھا رہا ہے اور سرا ملتا نہیں۔

یہاں ہمیں اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ نوآبادیاتی عہد میں چیزوں کی نمائندگی اور شناخت کس طور ہو رہی تھی۔ مشرق و مغرب کی شناخت دو متضاد تصورات کے تحت ہو رہی تھی۔ مشرق، مذہب، پس ماندگی، توہم پرستی کا حامل تصور کیا جا رہا تھا، اور مغرب: تعقل، سائنس، ترقی، روشن خیالی کا علم بردار۔ اس ثنویت کو رائج کرنے میں خود اہلِ یورپ کا بڑا ہاتھ تھا۔ واضح رہے کہ یورپی حکمران سائنس سے زیادہ سائنسیت (scientism) کے پرچارک تھے، جو بہ قول پیٹر گوتش ہاک: ''علم کی مقبول آئیڈیالوجی کے طور پر دنیا بھر میں تیزی سے استعماری اور عالم کاری کی قوتوں کے ذریعے پھیلی۔''[۴۶] سائنسیت، سائنس کی تمام شاخوں کو یک جا تصور کرنے اور علم کی باقی سب صورتوں پر برتری کے اس دعوے سے عبارت تھی جو واضح طور پر اجارہ دارانہ جہت کا حامل

تھا۔ یورپ کا سائنس کو اپنی شناخت کا حصہ قرار دینا اور مذہب و اساطیر کو مشرق کی شناخت میں مرکزی جگہ دینا، اور اس تفریق کی روشنی میں سائنس کو علم کے دیگر ذرائع پر فوقیت دینا (یعنی سائنسیت)، اجارہ دارانہ عمل تھا، نیز مشرق کے اہلِ علم کا اپنی مذہبی شناخت کو واحد، حتمی شناخت کے طور پر قبول کر کے، سائنس سے فاصلہ اختیار کرنا یورپی اجارے کو تسلیم کرنے سے عبارت تھا۔ انیسویں صدی میں یورپ سائنس کے نام پر سائنسیت کو فروغ دے رہا تھا؛ دونوں میں امتیاز کی لکیر خاصی مدھم تھی۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ اکبر کے لیے یہ فرق کسی اہمیت کا حامل تھا، مگر یہ بات ان کی نظر سے اوجھل نہیں تھی کہ سائنس نے یورپ کو طاقت کا غیر متوازن احساس دلایا تھا، اور اس کا دماغ بگاڑ دیا تھا جس کا علاج وہ 'زہرِ حرب' میں دیکھتے تھے، سائنسیت کے اجارے کو جنگ کے زہر سے ختم کرنے کا 'شاعرانہ' تصور پیش کرتے ہوئے خود بھی غیر متوازن ہو جاتے تھے:

سائنس نے بگاڑ دیا ہے مزاج غرب ۔۔۔۔۔ اب صرف زہرِ حرب سے ہو گا علاج غرب

اس زاویے سے دیکھیں تو اکبر کے لیے چارلس ڈارون (۱۸۰۹ء تا ۱۸۸۲ء) اور ہربرٹ اسپنسر (۱۸۲۰ء تا ۱۹۰۳ء) محض ارتقا کے نظریہ ساز نہیں ہیں، جن سے مذہبی عقائد پر چوٹ پڑی۔ اکبر انھیں اسی ثنویت کا حصہ سمجھتے تھے، جو مغرب و مشرق، عقل و مذہب کی صورت ان کے عمومی ادراک پر حاوی تھی۔ لہٰذا ڈارون و اسپنسر مغرب اور مغربی سائنس کے نمائندے ہیں۔ مغرب کی علامت توپ ہے، تو مغربی سائنس کی پروفیسر، ڈارون و اسپنسر۔ لہٰذا ان کی مغربی سائنس پر ظریفانہ تنقید کے اس پہلو کو بھی سامنے رکھنا چاہیے۔ ایک اور نکتہ ضرور ہمارے پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ اکبر کا موقف ایک طنز نگار شاعر کا ہے۔ بہ قول سلیم احمد:

طنز نگار شاعر کے لیے تنگ نظری ضروری ہے کہ وہ زندگی کو اور انسان کو اس کی موجودہ حالت میں مکمل نہ سمجھے۔ اس کی تمام فتوحات کے باوجود نا قابلِ شکست نہ خیال کرے۔ اکبر انھی معنوں میں تنگ نظر تھے۔[۲]

سلیم احمد جسے تنگ نظری کہتے ہیں، وہ دراصل زندگی، انسان اور کسی ثقافتی روش سے متعلق ایک عینی تصور ہے۔ جب کوئی طنز نگار لوگوں کو اس عینی تصور سے ہٹا ہوا دیکھتا ہے تو وہ رنجیدہ ہوتا ہے، جس کا اظہار وہ طنز کی صورت میں کرتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ یہ عینی تصور موجود صورتِ حال کا متبادل نہیں ہوتا، خواہ اس بات کا دعویٰ کس قدر شد و مد سے کیا گیا ہو۔ یہ اس تضاد کو ابھارنے کا ذریعہ بنتا ہے جو مثالی تصور اور حقیقت میں ہوتا ہے اور جس کے بغیر نہ مزاح ممکن ہے، نہ طنز۔

اکبر کے زمانے میں برصغیر ہی میں فلسفے سے متعلق کچھ اور لوگ بھی خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ ان میں ایک اہم نام جمال الدین افغانی کا ہے۔ خواجہ محمد زکریا نے اکبر پر جمال الدین

افغانی کے افکار کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔[۴۸] افغانی (۱۸۳۸ء تا ۱۸۹۷ء) ایک ہمہ پہلو شخصیت تھے؛ مغربی استعمار کے ناقد، مسلم جدیدیت اور پان اسلام ازم کے علم بردار۔ اکبر پر افغانی کے افکار کا اگر کوئی اثر ہے تو وہ مغربی استعمار اور پان اسلام ازم کا ہے، مسلم جدیدیت کا نہیں۔ ایک عجیب بات یہ بھی ہے کہ جدیدیت کے علم بردار ہونے کے باوجود انھوں نے اپنی کتاب ردِّ نیچرئین میں سرسید کو تنقید کا نشانہ بنایا، اور عروۃ الوثقیٰ کے ایک مضمون میں سرسیّد کو دہریہ کہا۔ ''اس کتاب اور اس مضمون کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کس طرح مولانا افغانی جیسا جید عالم اس طوفان میں بہہ گیا، جو سید احمد کے مخالفین نے ہندوستان میں برپا کر رکھا تھا۔''[۴۹] اکبر فلسفے کو دنیوی، عقلی، شیطانی، مغربی سمجھتے اور مردود گردانتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں افغانی کے فلسفے کے بارے میں خیالات قطعی مختلف ہیں۔ افغانی نے ۸ر نومبر ۱۸۸۲ء کو البرٹ ہال کلکتہ میں تعلیم و تعلّم پر ایک خطبہ دیا تھا۔ اس میں ظاہر کیے گئے خیالات ہمیں ایک متوازی تناظر فراہم کرتے ہیں، جس سے اکبر کی فلسفے و سائنس پر تنقید کو ہم دوسرے زاویے سے سمجھ سکتے ہیں۔

افغانی کا خیال ہے کہ انگریزوں یا فرانسیسیوں نے دنیا کو فتح نہیں کیا، بلکہ سائنس نے فتح کیا ہے۔ آدمی اپنی عظمت اور طاقت کا اظہار سائنس کی صورت میں کرتے ہیں۔ انسانیت کی دنیا صنعتی دنیا ہے۔ تمام سائنسوں کا جامع فلسفہ ہے، کیوں کہ یہ آفاقی ہے۔ افغانی ایک اہم نکتہ یہ پیش کرتے ہیں کہ:

> اگر کوئی سماج فلسفے کا حامل نہیں، اور اس کے تمام افراد مخصوص سائنسوں کے فاضل ہوں، تو وہ سائنسیں اس سماج میں ایک صدی سے زیادہ برقرار نہیں رہ سکتیں۔ روحِ فلسفہ کے بغیر سماج ان سائنسوں سے نتائج اخذ نہیں کر سکتا... میں کہہ سکتا ہوں کہ اگر فلسفے کی روح کسی سماج میں پائی جائے، خواہ وہ سماج مخصوص سائنسیں نہ رکھتا ہو، تو بلاشبہ ان کی فلسفیانہ روح تمام سائنسوں کا مطالبہ کرے گی۔[۵۰]

یہی نہیں وہ زور دار انداز میں کہتے ہیں کہ کسی قوم میں پہلا نقص جو پیدا ہوتا ہے، وہ فلسفیانہ روح کے انحطاط میں پیدا ہوتا ہے، اس کے بعد دیگر سائنسوں، فنون اور متعلقات میں نقائص جنم لیتے ہیں۔ فلسفے کا ابو العلوم ہونے کا یہ کلاسیکی تصور مشرق کی سائنسی پس ماندگی کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ فلسفیانہ روح، آزادانہ غور وفکر سے عبارت ہے۔ اس کے انحطاط کا مطلب فکر کے تمام شعبوں میں کٹھ ملائیت کا سکۂ رائج الوقت بننا ہے؛ تحقیق کی آزادی کی جگہ تحریم و ممنوعات کے ایک بند نظام کا استبداد قائم ہونا ہے؛ ہر نئی شے، نئی فکر کو سخت شبہے کی نظر سے دیکھنا اور تحریمات کے بند نظام کی محفوظ تخیلی پناہ گاہ' میں بیٹھ کر نئی فکر پر فتوے لگانا، تبرے بھیجنا، اور اس سارے عمل کو اپنا مقدس فریضہ یعنی

جہاد خیال کرنا ہے۔

افغانی اس عام غلط فہمی کی، جو انیسویں صدی میں بھی تھی، اور جنرل ضیا کے دور کے بعد ہمارے یہاں شدت سے عود کر آئی تھی، پرزور تردید کرتے ہیں کہ سائنس مسلم یا یورپی ہوتی ہے۔ وہ سائنس کی اس مذہبی شناخت کو ان لوگوں کی اختراع کہتے ہیں جو لوگوں کو سائنس سے دور رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ قطعیت سے کہتے ہیں کہ سائنس کی کوئی قومیت نہیں، وہ تمام انسانوں کی یکساں میراث ہے، مگر یہ از خود نہیں ملتی، اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ انھیں یہ کہنے میں باک نہیں تھا کہ ''صداقت وہیں ہے جہاں ثبوت ہے، اور جو لوگ اس عقیدے کے تحت سائنس اور علم سے منع کرتے ہیں کہ وہ مذہب اسلام کی حفاظت کر رہے ہیں، وہ حقیقتاً مذہب کے دشمن ہیں۔[۵۱]'' اکبر کے فلسفہ وسائنس سے متعلق خیالات پر اس سے بہتر محاکمہ ممکن نہیں۔

ایک حد تک یہ وہی خیالات ہیں، جن پر سر سیّد عمل پیرا تھے؛ تاہم ایک فرق کے ساتھ۔ افغانی کے خیالات حقیقتاً آزادی بخش ہیں۔ وہ سائنس پر یورپ کے اجارے یعنی سائنسیت کو رد کرتے ہیں۔ سائنس پر کسی ایک گروہ کے اجارے کے برعکس، اسے پوری نوع انسانی کی میراث خیال کرتے ہیں۔ تاہم یہ از خود نہیں ملتی، اسے فلسفیانہ روح کو بیدار کرنے سے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ دوسری طرف سر سیّد 'یورپ اور سائنس' کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرتے۔ ایک نکتہ ایسا ہے جس پر سر سیّد اور اکبر دونوں متفق محسوس ہوتے ہیں: یورپ ومشرق کی ثنویت۔ دونوں اکابر 'مغرب، سائنس' اور 'مشرق، مذہب' کے زمروں کو حتمی خیال کرتے تھے۔ فرق یہ تھا کہ سر سیّد کی تمام تر حمایت، پسندیدگی اوّل الذکر کے لیے تھی اور اکبر کی ثانی الذکر کے لیے۔ سر سیّد مغربیت وجدیدیت کو ایک شے، اور اکبر مشرقیت ومذہب کو ایک شے سمجھتے تھے۔ ہمارے دونوں ممدوحین کے یہاں تقلید وتنقید کے رویے تھے، وہ جسے باعثِ تقلید سمجھتے تھے، اس کا عینی ومثالی تصور تشکیل دے کر اس کے غیر کو ہدفِ تنقید بناتے تھے۔ سر سیّد کے لیے مغرب سے تعلق کا مطلب، سائنس سے تعلق تھا؛ فلسفے وسائنس سے وابستگی کا معنی یورپ کی غیر مشروط اطاعت تھا۔

> ہمارے ملک کو، ہماری قوم کو اگر درحقیقت ترقی کرنی اور فی الواقع ہماری ملکہ معظمہ قیصرۂ ہند کا سچا خیر خواہ اور وفادار رعیت بننا ہے تو اس کے لیے بجز اس کے کوئی راہ نہیں ہے کہ وہ علومِ مغربی وزبان مغربی میں اعلیٰ درجے کی ترقی کرے۔[۵۲]

> ہمارے لیے سیدھا راستہ کھلا ہوا ہے کہ جہاں تک ہم سے ہو سکے، یورپین لٹریچر اور یورپین سائنسز میں اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کی ترقی کریں۔[۵۳]

> اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں۔ ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔[۵۴]

حالاں کہ سائنٹفک سوسائٹی کے قیام کے وقت اور سفرِ لندن کے دوران میں سر سید نے یہ راز پالیا تھا کہ اگر تمام علوم و فنون انگریزی کی بجائے لاطینی یا یونانی میں ہوتے تو تمام انگریز جاہل ہوتے، ان کی ترقی انگریزی زبان میں علوم کے منتقل اور تخلیق ہونے میں مضمر ہے، اس لیے ہندوستان میں بھی جب تک جدید علوم دیسی زبانوں میں منتقل نہیں ہوتے، حقیقی ترقی ممکن نہیں۔ یہ ایک حقیقی جمہوری طرزِ فکر تھا؛ عوام کو بااختیار بنانے کی طرف صحیح پیش رفت تھی۔ علی گڑھ کالج کے قیام کے سلسلے میں بھی وہ تمام مسلمانوں، خواہ ان کا تعلق کسی طبقے سے ہو، کی ترقی چاہتے تھے۔ مگر بعد ازاں ان کی کوششوں کا محور مسلمانوں کے شریف طبقات بنے۔ ہمارے نزدیک یہیں پرومیتھیس نے عامتہ النوع تک آگ پہنچانے پر مصالحانہ رویہ اختیار کیا، اور دیوتاؤں کا ساتھ دیا۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ برصغیر میں سر سیّد کی فکر کا امین، بڑی حد تک وہ نیا اشرافیہ طبقہ بنا جس نے انگریزی کی تعلیم حاصل کی، اور اسے اعلیٰ ملازمتوں کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ پیراڈاکس یہ ہے کہ روشن خیالی، جدیدیت، سائنسی فکر سے وابستگی بھی اسی طبقے نے محسوس کی۔

سر سیّد پر برصغیر کے دانش وروں کی انگریزی میں لکھی ہوئی کتب کو دیکھیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ جدیدیت کے لیے مغربیت سے تعاون کو ایک تاریخی ضرورت خیال کرتے ہیں۔ مثلاً حفیظ ملک یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ: ''مسلمان کسی بھی درجے میں مغربی تہذیب سے مطابقت اختیار کیے بغیر کس طرح خود کو جدید بنا سکتے ہیں؟''[۵۵] اس کے ساتھ ہی وہ کہتے ہیں کہ یہ ایک ایسا دبدھا تھا جسے حل کرنا تو کجا افغانی اور اس کے مقلدین پہچان تک نہ سکے۔ جب کہ سر سید مسلم نیشنلسٹ تھے اور وہ پان اسلام ازم کے ورائے جغرافیہ رومانس میں مبتلا نہ ہوئے۔ نیز سر سید کے لیے برطانوی امپیریل ازم سے تعاون تاریخی ضرورت تھا۔ حفیظ ملک کا سوال بے حد اہم ہے، تاہم اس کی بنیاد پر یہ نتیجہ بحث طلب ہے کہ برطانوی حکومت سے سر سیّد کا تعاون تاریخی ضرورت تھا۔ شاید ان کے پیشِ نظر یہ بات ہے کہ اس تعاون کے ذریعے انھوں نے متعدد تعلیمی مراعات حاصل کیں، اور مسلمانوں کی طرف انگریزوں کے معاندانہ رویّے میں نرمی لانے کے لیے کوشاں ہوئے۔

پان اسلام ازم پر بحث فی الوقت ہمارے دائرے سے باہر ہے، مگر حفیظ ملک کا سوال ہمیں اکبر و سر سیّد، اور ان کی مدد سے جدید اُردو ادب میں داخل ہونے والی فکر کو سمجھنے میں اہم محسوس ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اس پیش پا افتادہ حقیقت کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ برصغیر میں جدیدیت ایک تاریخی

عمل تھا؛ تاریخ انسانی ارادوں اور انھیں روبہ عمل لانے سے تشکیل پاتی ہے، اور یہ ارادے علمی و فکری وسائل کے اندر ممکن ہوتے ہیں، مگر انھیں روبہ عمل لانے کے لیے دستیاب تاریخی مواقع پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ لہٰذا بنیادی اہمیت علمی و فکری وسائل کی ہے، جو انسانی ارادے کو ایک یا دوسرا رخ دیتے: انھیں ماضی کی طرف، یا مستقبل کی جانب دیکھنے کی تحریک دیتے ہیں۔ سرسیّد اور اکبر دونوں مشرق و مغرب کی ثنویت، اور اس ثنویت سے پیدا ہونے والے نظامِ مراتب کے اسیر تھے۔ یہی ثنویت سرسیّد کی سطحی جدیدیت اور اکبر کی نفیِ جدیدیت کا باعث تھی۔

یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا اُس زمانے میں اس ثنویت سے ہٹ کر سوچنا ممکن بھی تھا؟ ویسے تو یہ سوال انسانی ذہنی آزادی کی اہانت کا پہلو لیے ہوئے ہے، اس لیے کہ انسانی ذہن اپنی بہترین حالت میں مادّی حالات کو عبور کر جانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے، مگر یہ سوال اٹھایا جانا اس لیے ضروری ہے کہ ہم یہ سمجھ سکیں کہ کیا انیسویں صدی میں جدیدیت کے حامی ہندوستانی، سب کے سب اسی ثنوی فکر کے اسیر تھے؟ اوپر جمال الدین افغانی کے خطبے کا ذکر ہو چکا ہے، جو ایک لحاظ سے ہندوستانیوں کو (اس خطبے کے سامعین ہندو طلبا تھے) جدیدیت پر آزادی سے سوچنے کی راہ دکھانے کی غیر روایتی اور اس زمانے کے لحاظ سے انقلابی کوشش تھی! افسوس ہم نے ان کے پان اسلام ازم کے رومانوی تصور کی مبالغے کی حد تک تحسین کی، مگر جدید علوم سے متعلق ان کے خیالات سے آگاہی تک حاصل نہ کی۔

یہاں ہم دادا بھائی نوروجی (۱۸۲۵ء تا ۱۹۱۷ء) کی مثال بھی پیش کرنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب *Poverty and Un-British Rule in India* میں ہندوستان کے انگریزی معاشی نظام کا تجزیہ کیا۔ یہ کتاب ۱۹۰۱ میں شائع ہوئی، مگر اس کے مضامین بیس پچیس برس پہلے شائع ہوئے۔ یہ کتاب مستند معاشی حقائق کی بنیاد پر نہ صرف مغربیت/استعماریت اور جدیدیت میں فرق کرتی ہے، بلکہ حقیقی جدیدیت کے خدوخال بھی ابھارتی ہے۔ دادا بھائی نوروجی ریلوے کی مثال دیتے ہیں۔ (اکبر کے یہاں بھی ریل اور اونٹ دو متضاد جوڑوں کے طور پر ظاہر ہوتے ہیں، ریل مغربی ثقافت کی اور اونٹ اسلامی تہذیب کی علامت ہے۔ ظاہر ہے وہ اونٹ کے مقابلے میں ریل کا مضحکہ اڑاتے ہیں) نوروجی واضح کرتے ہیں کہ کس طرح ریلوے سے ہندوستان کو فائدے کی بجائے نقصان ہوا ہے۔ وہ ریلوے اور دیگر پبلک ورکس کو ناگزیر قرار دیتے ہیں، (اونٹ، گدھے، بیل کو ریل پر ترجیح نہیں دیتے) پولیٹیکل اکانومی کے زاویے سے بیان کرتے ہیں کہ امریکا کو ریلوے کی تعمیر کے لیے دولت درکار ہو تو وہ قرض لیتا ہے، خود امریکی ریلوے کی تعمیر کے تمام مراحل

میں کام کرتے ہیں۔ ہندوستان میں معاملہ برعکس ہے۔ یہاں ریلوے لائنوں کی تعمیر کے لیے بھاری قرضے کی رقم باہر جاتی ہے۔ ۱۸۵۳ء میں باقی دنیا کے ساتھ ہی شروع ہونے والا، اپنے زمانے کا جدید ترین سفر و ترسیل کا یہ نظام برطانوی کمپنیوں نے مکمل کیا، اور ۵۹ ملین پونڈ کی رقم خرچ ہوئی، جو بہت زیادہ تھی۔ ہندوستان کو ریلوے نہایت مہنگے داموں ملا، یہاں کے سرمائے میں اضافے کی بجائے، یہاں کا سرمایہ باہر گیا، اس کے باوجود ہندوستان کو نئی ٹیکنالوجی نہیں ملی۔

ریلوے میں ہندوستانیوں کو انتظامی و تیکنیکی شعبوں میں بڑے عہدے نہ ملے؛ وہ چھوٹے مکینک، کلرک، ٹکٹ چیکر اور قلی بنے رہے، خود اپنے ملک کے وسائل میں شریک ہونے کے بجائے، بیگاری بننے پر مجبور ہوئے۔ بجا کہ ریلوے نے عام ہندوستانیوں کو سفر کی سہولتیں دیں، برطانوی فوجیوں کو سرعت کے ساتھ محاذِ جنگ پر پہنچانے میں مدد دی، خام مال کی ترسیل میں برطانیہ کو مدد دی، مگر اس سب سے بڑھ کر یہ مغربیت کی ایک عظیم الشان علامت بنا۔ دخانی جہازوں کے بعد ریلوے مغربی طاقت کی دوسری بڑی علامت تھی، جسے غالب سمیت دوسرے ہندوستانی جدیدیت کے نشان سے تعبیر کرتے تھے۔ یہی صورت دیگر شعبوں میں تھی۔ اس میں دیگر صنعتیں اور تعلیم بھی شامل ہے۔ نوآبادیاتی ہندوستان، یورپی جدیدیت اور ہندوستانی جدیدیت کے فرق کا نقشہ دکھانے سے آگے نہیں گیا۔ بہ قول برٹ اسٹائین: ''ہندوستان میں کچھ ایسا نہیں تھا جو یورپ کی نشاۃِ ثانیہ کی آزادی بخش حرکیات سے مطابقت رکھتا ہو، خاص طور پر ان طریقوں میں جن میں سیکولر اور سائنسی اقتدار کو عیسائی ڈاکٹرائن سے آزاد کیا گیا تھا۔[۵۶]'' اصل یہ ہے کہ برصغیر کے لیے دو یورپ تھے: جدید یورپ اور استعماری یورپ۔ معاشی (اور ثقافتی) اسباب کی بنا پر دادا بھائی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ہندوستان کو جدید یورپ کی ضرورت ہے، مگر اسے استعماری یورپ کا سامنا ہے۔ ان کی نظر میں ہندوستان کی حالت اس بچے کی سی ہے جسے والدین مٹھائی دیتے ہیں، مگر بچے کے لیے، اس کے خالی پیٹ ہونے کی بنا پر یہی مٹھائی زہر بن جاتی ہے۔[۵۷]''

جدیدیت اور استعماریت کے لیے مٹھائی اور زہر خیال انگیز استعارے ہیں۔ انھیں جدیدیت کی مٹھائی سے انکار نہیں، مگر ان تمام طریقوں پر اعتراض تھا جو اسے زہر میں بدل دیتے تھے، جنھیں وہ خیر خواہی کے روایتی جذبے کے تحت 'غیر برطانوی طریقے' کہتے ہیں، حالاں کہ یہ غیر انسانی طریقے تھے۔ پارسی نوروجی برطانوی پارلیمان کے پہلے ایشیائی رکن (۱۸۹۲ء تا ۱۸۹۵ء)، اور پہلے ہندوستانی ہیں جنھوں نے عین نوآبادیات کے ابتدائی عروج کے دنوں میں، جدیدیت اور استعماریت (جس کے لیے وہ غیر برطانوی طریقوں کے الفاظ استعمال کرتے ہیں) میں نہ صرف فرق کیا، جو

مشرق و مغرب، مذہب و سائنس کی ثنویت سے مبرا تھا، بلکہ استعماریت کی جگہ ہندوستان کی معاشی، سائنسی، ٹیکنالوجی کے شعبوں میں جدید کاری کے لیے عملی کوششیں کیں۔

اب ہم اس سوال کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ آیا جدیدیت کے لیے مغربی امپیریلزم کے ساتھ کامل تعاون، اور اسی کے نتیجے میں مغربی تہذیب کو بھی غیر تنقیدی انداز میں قبول کرنا ضروری تھا یا نہیں؟ سر سیّد اور اکبر نے ایک ہی قسم کی ثنویت سے دو متضاد طرزِ فکر اخذ کیے۔ اس لحاظ سے دونوں اس عام یورپی فکر کے زیرِ اثر تھے جو مشرق و مغرب کو اساطیری مذہبی اور سائنسی فلسفیانہ زمروں میں بانٹتی ہے۔ ایڈمنڈ ہسرل نے ۱۹۳۵ء میں ویانا لیکچر میں مشرقی اور مغربی فلسفے کا فرق بیان کرتے ہوئے کہا تھا:

''مشرقی فلسفوں'' (خصوصاً ہندوستانی اور چینی) اور ''یونانی یورپی سائنس'' میں بنیادی فرق یہ تھا کہ آخر الذکر کے پاس ''مطلق نظری بصیرتیں'' پیدا کرنے کی صلاحیت ہے، جسے theoria (آفاقی سائنس) کہہ سکتے ہیں، جب کہ اوّل الذکر نے ''عملی آفاقی'' اور اسی بنا پر ''اساطیری مذہبی'' خصوصیت برقرار رکھی۔[۵۹]

اس حقیقت کے باوجود کہ دسویں صدی کے بعد مسلمان فلسفے و سائنس کو اپنی تعلیمی و دانش ورانہ فکر سے خارج کر چکے تھے، اور ان کی دانش وری کی روایت گہری مذہبی خصوصیت کی حامل ہو چکی تھی، اصولی طور پر فلسفے و سائنس کو مشرق و مغرب میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ انسانی فکر پر مذہب، جغرافیے، زبان، کلچر کے اثرات ہوتے ہیں، ان کے نتیجے میں فلسفہ و سائنس کے نظریات، یا ان کے طریقِ استدلال میں فرق ہو سکتا ہے، مگر خود فلسفے و سائنس کی نہاد تبدیل نہیں ہوتی۔

فلسفہ و سائنس نہ یورپی ہیں نہ مشرقی؛ یہ انسانی مساعی ہیں، اور انسانیت کی مشترکہ وراثت ہیں۔ لہٰذا فلسفہ یورپ میں پیدا ہو یا چین و ہندوستان میں، وہ 'مطلق نظری بصیرتوں' ہی کا حامل ہوتا ہے۔ جہاں تک ان بصیرتوں میں اختلاف کا سوال ہے تو وہ فلسفیوں کے مابین ہوتا ہے، مشرق و مغرب کے مابین نہیں۔ یہاں تک کہ فلسفے میں اساطیری مذہبی خصوصیات کا شامل ہونا بھی، ایک یا چند فلسفیوں کی اپنی ترجیحات کی وجہ سے ہے۔ البتہ یہ بات بہت اہم ہے کہ اس فرق کی نمائندگی سے اور انھیں جغرافیائی شناختیں دینے سے نتائج کیا پیدا ہوئے؟ یہ تو ہم جانتے ہی ہیں کہ حقیقت کی نمائندگی، اُس وقت حقیقت سے بڑھ کر موثر ثابت ہوتی ہے جب اس نمائندگی کی اشاعت کے وسائل پر اجارہ بھی انھی کو حاصل ہو، جنھوں نے فرق قائم کیا ہو۔ لہٰذا اس میں چنداں تعجب نہیں ہونا چاہیے کہ انیسویں صدی کے بعد سے اس نمائندگی سے مشرق و مغرب، اسلام و یورپ، مذہب و سائنس میں ایک گہری خلیج حائل ہوئی۔ خود اکبر نے رڈیارڈ کپلنگ کی اس رائے کی توثیق کی ہے: لکھی ہے صحیح

اک فرنگی نے یہ بات رمغرب مغرب ہے اور مشرق مشرق؛ مشرق کے اکثر لوگوں نے اپنی واحد مذہبی شناخت کو قبول کر لیا اور تعقل و سائنس کو یورپ کی خصوصیت سمجھ کر اس سے وہی نفرت وابستہ کر لی جس کا مستحق اگر کوئی ہو سکتا تھا تو وہ یورپی استعماریت تھی۔

سر سیّد نے اکثر مقامات پر جدید سائنس کو یورپی کہا۔ گویا اس کی نسلی، جغرافیائی شناخت کو قبول کیا جس پر اہلِ یورپ تفاخر کرتے تھے۔ اس لیے سر سیّد نے 'پورے یورپ' کو، اس کی زبان، اطوار، اور جملہ ثقافتی اوضاع کو جذب کرنے پر زور دیا۔ اگرچہ وہ اس کے لیے غیر معمولی لیاقت کی شرط بھی رکھتے ہیں، مگر اس کا رخ انجذاب کامل کی طرف رکھنے کی تاکید کرتے ہیں، نہ کہ اس تخلیقی نوت کی بیداری کی طرف جو نئے سائنسی علم کو خود پیدا کرنے کے لیے ناگزیر ہے۔ تاہم دوسری طرف یہ ایک انوکھا پیراڈاکس ہے کہ اسی کے نتیجے ہی میں ان کے یہاں مذہبی رواداری، اور مذہبی و دنیوی معاملات کو جدا دیکھنے کا جدید تصوّر پیدا ہوا، شاید اس لیے کہ برصغیر میں مذہبی قومیت پرستی یورپی ثقافت اور اس کے نمائندوں سے ربط ضبط میں مانع تھی۔ خود سر سید ۱۸۴۰ء کی دہائی میں، اپنی ابتدائی تصانیف (جیسے جلاء القلوب، بذکر المحبوب، تحفہ حسن، کلمتہ الحق) میں اس رائے کے حامی تھے کہ 'جو ذرا بھی شریعت کی راہ بھٹکا، وہی راہ بھولا'۔ دلی کالج کے مولوی مملوک علی کا انگریز سے ہاتھ ملانے کے بعد ہاتھوں کو مل مل کے دھونا، اور نذیر احمد کو اس کے والد کا کہنا کہ تمھارا مر جانا قبول، بھیک مانگنا بھی قبول، مگر انگریزی پڑھنا گوارا نہیں، اس زمانے کی عمومی روش کے غماز ہیں۔ انگریز، انگریزی زبان اور انگریزی وضع سب کفر کی علامتیں تصور کی گئی تھیں، مگر ۱۸۵۷ء کے بعد سر سیّد کی مساعی، کفر کے اس تصور کی تحلیل اور تنسیخ پر مرکوز رہی۔

سر سیّد کے یہاں تبدیلی کا آغاز ۱۸۵۴ء سے سمجھنا چاہیے، جب انھوں نے آثار الصنادید کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا۔ اس پر نظر ثانی کرتے ہوئے سیّد احمد شہید کی تحریک کا حصّہ حذف کر دیا۔ یہ امر شاہ ولی اللہ کے مدرسۂ فکر سے ایک الگ راستہ اختیار کرنے کا واضح اعلان تھا۔ وہ اس بات کے قائل ہو گئے کہ مذہب بندے اور خدا کا معاملہ ہے، اور مذہب کا اخلاقی کردار کے سوا کوئی دوسرا سماجی کردار نہیں۔ چوں کہ مذہب بندے اور خدا کا معاملہ ہے، اس لیے اس میں دخل کی اجازت کسی کو نہیں، نہ اپنے مذہب کے دوسرے آدمی کو، نہ دوسرے مذاہب کے لوگوں کو۔ اس سے نہ صرف دوسرے مذاہب اور مسالک کا احترام خود بخود پیدا ہوا، بلکہ مادّی زندگی کے مسائل بڑے مسائل بن کر سامنے آئے۔ اب ان کے لیے مذہب، زندگی کے مادّی و سماجی مسائل کی تفہیم اور حل کا آخری مرجع نہیں تھا، آدمی کی نجی، داخلی، روحانی زندگی کا ایک پہلو تھا۔ سر سیّد سے اگر ہم کسی حقیقی آزادی بخش

تصور کی توقع کر سکتے تو یہی تصور ہے۔ سرسید نے اپنے مضمون مذہبی خیال، زمانہ قدیم اور زمانہ جدید میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، انھیں سرسید کے تفکر کا حتمی، بہترین نتیجہ قرار دے سکتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> قدیم مذہبی اصول یہ ہے کہ انسان مذہب کے لیے پیدا ہوا ہے، جدید اصول یہ ہے کہ مذہب انسان کے لیے پیدا ہوا ہے... قدیم اصول یہ ہے کہ تزکیۂ نفس انسان کو لازم ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ نفس انسانی ناپاک ہے... جدید اصول یہ ہے کہ نفس انسانی خود پاک ہے، اور اس کام کی قابلیت رکھتا ہے جو اس سے لیا جائے... قدیم اصول یہ ہے کہ تقدیر پر بھروسا کرنا اور اس پر شاکر رہنا چاہیے۔ جدید اصول یہ ہے کہ تقدیر اس امر کا نام ہے جو واقع ہو جائے، اور قبل وقوع اس کے منتظر رہنا خدا کی حکمت کو جو سعی و تدبیر میں ہے، باطل کرتا ہے، اور بعد وقوع اس کا برداشت نہ کرنا ناشکری ہے.. قدیم اصول یہ ہے کہ مذہب روحانی اور جسمانی یعنی دینی و دنیوی دونوں کاموں سے متعلق ہے۔ جدید اصول یہ ہے کہ مذہب صرف روحانی کاموں سے متعلق ہے۔[۵۹]

قاضی جاوید نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ یہ خیالات انیسویں صدی کے ایک محکوم ایشیائی باشندے نے ظاہر کیے، اور سرسید کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ''فی الواقعہ یہ نئے انسان کا مذہب ہے۔ یہ مذہبی ضابطہ اس قابل ہے کہ اسے انیسویں صدی کا واحد الہام قرار دیا جا سکے۔[۶۰]'' نوآبادیاتی عہد کے ہندوستانی پرومیتھیس کو یہ پُرنور 'الہام' اس لیے ہوا، جب اس نے ثنوی فکر کے اس منطقے میں قدم رکھا، جسے ممنوع حصہ یا ٹیبو کہنا چاہیے۔ مشرق و مغرب کی ثنویت ایک کٹر قسم کی درجہ بندی قائم کرتی ہے: مغرب ہر اعتبار سے افضل، اور مشرق ہر لحاظ سے پس ماندہ ہے۔ چناں چہ مغرب کو مشرق کے ہر شعبے میں مداخلت، اصلاح، تبدیلی کا جواز مل جاتا ہے، اور مشرق اس سب کو اپنی ترقی سے موسوم کرتا ہے۔ گویا مغرب کا دریا، مشرق کے نشیب میں بغیر کسی رکاوٹ کے بہتا ہے۔ اسی ثنویت کے بیچ ایک ایسا ممنوع منطقہ ہوتا ہے، جس میں مشرق اپنے لیے خود اپنے اندر سے چشمہ دریافت کرتا ہے؛ فکر کی ایک ایسی آزادی و خود مختاری حاصل کرتا ہے، جس کے بغیر نئے خیالات کی تخلیق از بس دشوار ہوتی ہے۔ یہ منطقہ اس لیے ممنوع تصور کیا جاتا ہے کہ مغرب و مشرق کی ثنویت کو تقدس کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔ اس سے انحراف ایک جرأت آزما کام ہوتا ہے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ سرسید مذکورہ مضمون میں قدیم اور جدید زمانے کے الفاظ استعمال کرتے ہیں، یورپ اور مشرق کے نہیں۔

سرسید کی مذکورہ فکر کو اہم ردِ نوآبادیاتی فکر نہیں، ورائے نوآبادیاتی، خالص انسانی، جدید فکر کہہ سکتے ہیں، جس تک سرسید کسی خاص فلسفیانہ نظام کی مدد سے نہیں، عملی صورتِ حال میں، نئی اشرافی جماعت کے لیے ایک قابلِ عمل راستہ دریافت کرنے کی مخلصانہ کوشش کے سہارے پہنچے۔ بلاشبہ

اپنے کی دریافت میں وہ کئی تضادات کا شکار ہوئے، استعماری قوت کے حریف بننے سے لے کر جداگانہ مسلم شناخت تک، اور اشرافی و جمہوری فکر میں کش مکش سے، اشرافی کلاس کی حمایت تک۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں (پاکستان میں) برصغیر کا ایک نئی اسلامی سلطنت کا پہلا نظریہ ساز کہا گیا (حالاں کہ اس سلطنت کا ابتدائی تصور تحریکِ مجاہدین پیش کر چکی تھی)، اور (بھارت میں) ایک سیکولر مفکر بھی۔ اسلامی اور سیکولر ملکوں میں سر سید کی دو مختلف شناختیں، محض ایک ہی تاریخ کی دو تعبیریں نہیں، ایک تاریخی شخصیت کے زبردست فکری جوہر کو خراجِ تحسین بھی ہیں۔

اکبر سائنس و فلسفے کو یورپی، اور مذہب کو مشرق کی خصوصیت سمجھتے ہیں۔ ”فلسفے کی تعلیم کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ یہ خواہ مشرقی ہو یا مغربی، اس سے تشکیک اور الحاد کے دروازے کھلتے ہیں۔[61]“ فلسفے سے کسی بصیرت کا دروازہ بھی کھلتا ہے یا نہیں، اکبر اس بابت سوچنا بھی نہیں چاہتے تھے۔ شاید اس لیے کہ اس نوع کے سوالات ہی فلسفیانہ تھے، اور ان کے عقب میں جس قسم کی جستجو ہے، وہ آدمی کو کبھی چین سے بیٹھنے دیتی ہے، نہ راسخ العقیدگی سے وابستہ اطمینانِ قلب کو باقی رکھتی ہے۔ اکبر نے ابنِ حزم اور دیگر کا ساتھ دیتے ہوئے ابنِ رشد کی اس رائے سے انکار کیا کہ فلسفہ، مذہب کا معاون ہو سکتا ہے، اور جمال الدین افغانی کی اس بات پر بھی توجہ نہ دی کی فلسفیانہ روح کا انحطاط سیاسی زوال کا بھی سبب ہو سکتا ہے۔ فلسفے کے خلاف مقدمہ تیار کرتے ہوئے، وہ امام غزالی (۱۰۵۸ء تا ۱۱۱۱ء) کے تہافت الفلاسفہ میں قائم کی گئیں فلسفے کی چار اقسام کی طرف بھی توجہ نہیں دیتے، جن میں صرف ایک قسم کو رد کیا گیا تھا۔ فلسفے کی اس قسم میں غزالی نے بیس فلسفیانہ مسائل کا ذکر کیا ہے، جن کی بنیاد پر وہ فلسفیوں کو بدعتی اور بے دین قرار دیتے ہیں۔ جب کہ فلسفے کی باقی اقسام کو خلافِ مذہب نہیں سمجھتے۔[62] اکبر اپنے زمانے کے یورپی فلسفوں کو بھی 'لفاظیاں اور خیال آرائیاں' قرار دے کر مسترد کرتے ہیں۔[63] وہ فلسفے کو مذہب کا اسی طرح حریف سمجھتے تھے، جس طرح یورپ کو مشرق کا۔ لہٰذا بڑی حد تک ان کے لیے فلسفے کا مطلب یورپی فکر تھا، جس کی مجسم صورت انگریز سرکار تھی۔ سر سید کو فلسفہ و سائنس آگے کی طرف، مستقبل کی جانب دیکھنے کی ترغیب دیتے تھے اور اکبر کا انتخاب مذہب تھا، جسے وہ 'خطرے' میں محسوس کرتے تھے، اور جس کا علاج مذہب کی اصلیت کو برقرار رکھنا تھا۔

مذہب کی اصلیت کی حفاظت کی خواہش ہی اکبر کو منطقی طور پر ماضی میں لے جاتی تھی۔ واضح رہے کہ سر سید کو بھی ایک حد تک مذہب 'خطرے' میں لگا تھا، مگر حکمتِ جدیدہ کے ہاتھوں۔ انھوں نے حکمتِ جدیدہ کو باطل قرار دینے کے بجائے، مذہب کو اس سے ہم آہنگ بنانے کی سعی کی۔ دوسری

طرف اکبر کو مذہب کے لیے 'خطرہ' کئی اطراف سے محسوس ہوا تھا: فلسفہ، سائنس، نئی روشنی، نئی تعلیم یعنی سر سیّد و علی گڑھ، عیسائی مشنری، اور انگریزی سرکار کی طرف سے۔ اکبر نے ان سب کو اپنی ظرافت وطنز سے 'بے اثر' کرنے کی کوشش کی۔ وہ سر سیّد کی طرح مذہب کو نئے زمانے کے لیے قابلِ قبول بنانے کے برعکس نئے زمانے سے مذہب کی حفاظت کے لیے کوشاں ہوئے۔ ظاہر ہے اس سے ان کے یہاں مذہب کا قطعی راسخ الاعتقادی تصوّر ہی پیدا ہونا تھا۔ حافظ کے مشہور شعر کی تحریف کے ذریعے وہ اسی خیال کو پیش کرتے ہیں: اگر آں شاہدِ مغرب بدست آرد دل ما را بہ چشم مست او بخشیم تسبیح و مصلیٰ را۔

ایک پیراڈاکس سر سیّد کی فکر میں تھا، ایک حیرت انگیز پیراڈاکس اکبر کے طرزِ فکر میں بھی ہے۔ اکبر کا مذہبی طرزِ فکر استعماریت کو پہچاننے اور اس کا مضحکہ اڑانے کا باعث بنتا ہے۔ یہ بات خواہ کس قدر عجیب معلوم ہوتی ہو، مگر حقیقت ہے کہ استعمار کے خلاف عملی وفکری مزاحمت کا آغاز مذہبی طبقات کی طرف سے ہوا۔ اس کے بعد جدید تعلیم یافتہ بنگالیوں کی جانب سے۔ تاہم دونوں میں فرق یہ تھا کہ مذہبی طبقے مذہبی شعائر کی حفاظت چاہتے تھے، اور یہ حفاظت وہ خود اپنی یا اپنے ہم مذہبوں کی حکومت کے تحت ہی کر سکتے تھے۔ مذہبی طبقات کی استعمار مخالفت کا حقیقی منشا سیاسی طاقت کا حصول تھا (اور ہے) جب کہ جدید تعلیم یافتہ اپنے شہری حقوق کے طالب تھے۔ اکبر ہندو مسلم اتحاد کے حامی ہونے کے باوجود، افغانی کی طرح ملّت کے حجازی تصوّر کے قائل تھے، جو نہ صرف عالم گیر ہے بلکہ مغرب، عجم، ہندوویت کے عناصر سے منزّہ تصوّر بھی ہے؛ تاریخ سے ورا ایک مطلق، مثالی تصور۔

اکبر اپنے اشعار اور نثری تحریروں میں یورپ رمغرب کو ایک سے زیادہ معنوں میں استعمال کرتے ہیں؛ کہیں یورپی رمغربی ر انگلش گورنمنٹ کے معنوں میں اور کہیں اس جغرافیائی اور فکری وحدت کے مفہوم میں جو مشرق رایشیا سے مختلف ہے۔ یہ ہمیں تسلیم کرنا ہوگا کہ انھیں انگلش گورنمنٹ کی پالیسی کو سمجھنے کا جس قدر تجسس تھا، اس قدر 'یورپ بہ طور ایک فکری وحدت' کی تفہیم کا تجسس نہیں تھا۔ ایک ناگزیر تاریخی ضرورت کے طور پر جدیدیت ان کا موضوع نہ بنی۔ وہ مغرب و مشرق کی ثنویت میں مضمر اس ممنوعہ خطے میں داخل ہونے سے بے نیاز رہے، جس میں سر سیّد نے اپنے سارے تضادات کے باوجود داخل ہونے کی جرأت کی۔ سر سیّد کو دیکھیں تو لگتا ہے کہ تضادات ضروری ہیں؛ سر سیّد کی فکر کے بہترین عناصر انھی تضادات سے پیدا ہوتے ہیں، اور پھر یہی تضادات ان کی فکر کو پتھر کی طرح نمو کی صلاحیت سے محروم نہیں ہونے دیتے، نیز یہی تضادات انھیں کبھر خیالات پیدا کرنے کی راہ سجھاتے ہیں، جن کی وجہ سے سر سیّد پرانے نہیں ہوتے۔

اکبر اپنے طنز کی بنیاد تضاد کی دریافت پر رکھتے ہیں، مگر اپنے تصورات کو متضاد، کثیر نہیں ہونے دیتے۔ (سوائے اس محدود دو جذبی رجحان کے، جس کا ذکر کیا جا چکا ہے) اکبر نے اپنے مکاتیب میں، اور ان کے سوانح نگاروں نے لکھا ہے کہ انھوں نے مل، اسپنسر، برکلے، افلاطون، کانٹ، ہیگل، ہکسلے کی تحریروں کا مطالعہ کیا۔[۶۴] ڈارون اور اسپنسر کا ذکر وہ اشعار میں بھی لاتے ہیں، مگر یہ سارا مطالعہ جدید یورپ کی روح کی تفہیم، اور اس سے استفادے کی خاطر نہیں تھا۔ اس مطالعے میں مرکزیت، مشرق پر اس کے واقعی اور ممکنہ اثرات کو دی گئی تھی۔ ان کے تخیل میں یورپ ایک جداگانہ، منفرد وحدت کے طور پر نہیں، اس تقلیدی روش کے لبادے میں ظاہر ہوتا تھا، جو سرسید، علی گڑھ اور جدید تعلیم یافتہ افراد کی صورت انھی کے اردگرد، ایک حقیقی مادّی حقیقت کے طور پر موجود تھی۔ بزمِ اکبر میں ان کے کچھ خیالات درج ہیں، ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ یورپ کو فی نفسہٖ ہی نہیں، اس کے مشرق کے سلسلے میں 'معاندانہ' طرزِ عمل کی روشنی میں سمجھتے تھے۔ قمرالدین نے لکھا ہے کہ ایک دن انھوں نے سیّد اکبر سے پوچھا کہ مغرب ہماری کس چیز کا دشمن ہے؟ قمرالدین نے پہلے مذہب، پھر دولت کا ذکر کیا۔ اکبر نے کہا کہ مغرب ہمارے مذہب کا اس لیے دشمن نہیں کہ مذہب خود اس کی نظر میں کوئی قابلِ احترام شے نہیں (حالاں کہ اشعار میں جابجا اکبر نے الحاد کا ذمّے دار مغرب اور مغربی تعلیم کو قرار دیا ہے۔[۶۵]) دولت اب ہمارے پاس نہیں۔

> اہلِ مغرب ہمارے اس تخیل کے دشمن ہیں کہ ''پدرم سلطان بود'' ہم اب تک نہیں بھولے اور اس وجہ سے ہم کو مٹی میں ملانے اور پست فطرت لوگوں کو ہم پر مسلط کرنے کے درپے ہیں کہ یہ تصور ہمارے ذہنوں سے نکل جائے کہ ہم حاکم قوم کے افراد ہیں، ان کو خوف بھی ہے کہ اگر ان کی حکومتوں کے لیے کچھ مضر ثابت ہوگا تو مسلمانوں کا یہی جذبہ ہوگا۔ ''مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا۔''[۶۶]

یہاں اکبر کی فکر کافی حد تک، افغانی کی فکر سے ہم آہنگ اور بڑی حد تک تحریکِ مجاہدین سے جا ملتی ہے، جو اسلامیانِ برصغیر کی پہلی عوامی تحریک تھی۔

تحریکِ مجاہدین نے شاہ ولی اللہ کے مدینۃ الناقصہ اور مدینۃ الکاملہ کے تصور کی بنیاد پر ہندوستان کو کافروں سے نجات دلا کر مدینۃ الکاملہ بنانے کے لیے جہاد کیا تھا۔ 'پدرم سلطان بود' سے مغرب خوف زدہ تھا یا نہیں، یہ بات اہم نہیں، اہم بات یہ ہے کہ اپنے اجداد کی عظمت کا تصور خود مسلمانوں کی تخلیق تھا، اور ان کی گہری نفسیاتی ضرورت بنا۔ اس رویّے کو محض ماضی پرستی، یا قدامت پسندی جیسی تحقیری اصطلاحات سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اکبر ہی نہیں، تمام احیا پسندوں کے یہاں ماضی کا کردار کافی پیچیدہ ہوتا ہے۔ ماضی کی سب سے بڑی 'عطا' یقین کامل ہے جو محض

عقیدے سے نہیں، اس بنیادی حقیقت سے بھی حاصل ہوتا ہے کہ ماضی وہ ہے جس کے گزرے ہونے پر رتی برابر شک نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا جو کچھ ماضی میں گزرا، واقع ہوا، اسناد کے ذریعے ہم تک پہنچا، وہ بھی یقینی ہے۔ دوسری طرف حال گزرے گا کہ نہیں، اور مستقبل آئے گا کہ نہیں، اور آئے گا تو کیسا ہوگا، اس بارے میں یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ماضی کی یقینیت، ہمیشہ مستقبل کی بے یقینیت کے مقابل خود کو باور کراتی ہے، اور اس یقینیت کو برقرار رکھنے کے لیے حال و مستقبل کو ماضی کی طرز پر ڈھالنے کی سعیِ مسلسل ہوتی ہے۔ خود اکبر کا شعر ہے:

لوگ مرجائیں گے اور وقت گزر جائے گا ہم تو ہر حال کو ماضی ہی سمجھ لیتے ہیں

ماضی کے یقین کا بنیادی انحصار یادداشت پر ہوتا ہے۔ 'پدرم سلطان بود' یادداشت کی لوح پر کندہ، ایک سنہری زمانے کی 'یقینی حقیقت' ہے، اپنے اجداد کی طاقت و عظمت کی تاریخ کے زریں عہد کی یاد ہے۔ اس عہد کے تاریخی ہونے کا یقین، محکومی کے زخم پر مرہم رکھتا، اور امید دلاتا ہے کہ یہی عہد لوٹ آئے گا، گویا محکومی، حاکمیت میں بدل جائے گی۔ اس امید، خواب اور خوش گمانی کا اکھوا ماضی کی 'یقینیت' سے پھوٹتا ہے، مگر اس 'تخیلی شجر' کی شاخیں حال و مستقبل پر سایہ کیے رہتی ہیں۔ گویا حال و مستقبل پوری طرح ماضی کی گرفت میں رہتے ہیں۔ حقیقتاً حال و مستقبل اپنی تغیر صفت اصل کے ساتھ رونما ہی نہیں ہوتے۔ (چناں چہ 'پدرم سلطان بود' کی حامل ثقافت اور اس کے برعکس ثقافتوں میں فاصلہ مسلسل بڑھتا جاتا ہے، جو بالآخر دونوں میں قطعی اجنبیت، مکمل بیگانگی، قطعی دوری میں بدل جاتا ہے) 'اصل، حقیقی، بنیادی، مطلق، اٹل حقیقت' زمان و مکاں کی تفہیم کے پورے عمل پر حاوی رہتی ہے۔ اپنے توسیعی مفہوم میں 'پدرم سلطان بود' کا استعارہ، کھوئے ہوؤں کی جستجو سے عبارت اوڈیسی کا محرکِ اوّلیں بن جاتا ہے۔

وہ تمام تہذیبیں جو زبانی روایت کو اہمیت دیتی ہیں، ان کے یہاں نہ صرف راوی اور سند کی غیر معمولی اہمیت ہوتی ہے، بلکہ ان کی تعلیم و ہدایت کا پورا نظام بھی ذہن کی جس صلاحیت کو بروئے کار لاتا ہے، وہ یادداشت ہے۔ بولے/ یاد کیے ہوئے لفظ کو لکھے ہوئے لفظ پر فوقیت ہوتی ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی اگر کوئی افادیت ہوتی ہے تو یہ کہ اسے ٹھیک طرح سے اپنی یادداشت میں محفوظ کیا جا سکے۔ زبانی روایت پر مبنی تہذیب کو ایک خطرہ تو خود اس کے اندر سے ہوتا ہے، یادداشت کی گم شدگی سے، مگر اس کی ذمے داری زمانے اور تاریخ پر نہیں، فرد پر ڈالی جاتی ہے۔ غفلت اس ضمن میں مرکزی استعارہ ہوتا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ اجتماعی حافظے میں کثیر، متنوّع، متضاد خیالات محفوظ ہوتے ہیں، کسی قوم کی تاریخ ایک ہی قسم کے واقعات نہیں ہوتے۔ لہٰذا یقین حاصل کرنے کے لیے ضروری

ہے کہ چند واقعات، متون، یا تاریخ کا کوئی ایک عہد منتخب کر لیا جائے، کیوں کہ متضاد، متنوع عناصر کا نتیجہ پریشاں نظری کی صورت نکل سکتا ہے۔ مثلاً مسلمانوں کی تاریخ میں ابوالعلا معری، الکندی، ابوبکر رازی، عمر خیام، فارابی، ابن سینا، ابن باجہ، ابن طفیل اور ابن رشد ہیں تو دوسری طرف امام غزالی، ابن حزم، ابن تیمیہ، فخر الدین رازی بھی ہیں۔

ایک طرف معتزلی فکر ہے تو دوسری اشاعرہ کی فکر۔ ہندوستان میں ایک طرف اکبر ہیں تو دوسری طرف اورنگ زیب عالم گیر۔ گویا ایک ہی قوم کا ماضی غیر متجانس، متضاد عناصر سے عبارت ہوتا ہے۔ چناں چہ احیا پسندی ماضی کے ان عناصر کا انتخاب کرتی ہے، جو راسخ العقیدہ تصورات، مسلمہ اصولوں، غیر مشتبہ تاریخی واقعات و بیانات سے عبارت ہوں۔ اس طور ماضی کی طرف مراجعت اگر ایک طرف کثیر، متنوع، متضاد، تغیر صفت، دشمن خیالات کے نظام سے محفوظ رہنے کی ایک نفسیاتی تدبیر ہے تو دوسری طرف ثقافتی نظام کے منتخب حصے کی بقا اور احیا کے پہلو لیے ہوتی ہے۔ تغیر صفت، 'دشمن خیالات' باہر کے خطرے کی نمائندگی کرتے ہیں، اور ان کا مقابلہ کرنے کی عملی تدبیر یہ ہے کہ روایات کو ان خیالات کی روشنی میں پڑھنے اور تعبیر کرنے سے سختی سے گریز کیا جائے۔ انھیں روایت کے حاشیے پر، محض انھیں باطل ثابت کرنے کی غرض سے جگہ دی جائے۔ جیسے اکبر فلسفہ و سائنس کا ذکر فقط اس لیے اپنے اشعار میں لاتے ہیں کہ انھیں مذہب کے مقابلے میں باطل قرار دیا جا سکے۔

اکبر کی مذکورہ رائے، اس لحاظ سے مستقبل کی پیش گوئی ثابت ہوئی کہ بیسویں اور اکیسویں صدی کی اسلامی دنیا نے بالعموم اس فکر کو قبول کیا۔ ماضی کی عظمت کا نہایت پرشکوہ، مثالی، رومانوی تصور، اور اس کے احیا کے لیے جہاد اس فکر کا خاصہ ہے۔ تاہم اس کی تہ میں وہی ثنوی فکر موجود ہے کہ مغرب، مغرب رہے گا، مشرق، مشرق، اور مغرب اسلام کا دشمن ہے۔ اس دشمن سے لڑا جانا چاہیے جس نے ہمیں سلطان سے گدا بنا دیا۔ غور کیجیے: یہاں بھی حقیقت سے زیادہ حقیقت کی نمائندگی اہمیت اختیار کر گئی ہے۔ مغرب و اسلام کی یہ 'نمائندگی' اس حقیقت پر پردہ ڈالتی ہے کہ برصغیر میں سکھ اور انگریز حکومتوں کے خلاف جہاد کامیاب نہ ہو سکا تھا، توپ، تار برقی، ریل کا مقابلہ تلوار، پیغام رساں کبوتر، اونٹ سے نہ کیا جا سکا تھا، نیز کتنے ہی راسخ العقیدہ مسلمانوں نے جنگوں میں انگریزوں کا ساتھ، انھیں نجات دہندہ سمجھ کر دیا۔ لہٰذا مغربی استعمار کو مسلمانوں کی طرف سے اگر کوئی حقیقی خوف تھا تو پدرم سلطان بود کے تخیل سے نہیں، حقیقی جدید تعلیم سے تھا جو لوگوں کو خود آگاہ کرتی ہے، آزادانہ غور وفکر کی جرأت دیتی ہے، طاقت کی مادی و ذہنی، سماجی و علمی صورتوں سے آشنا کرتی اور ان جدید طریقوں سے واقف کراتی ہے جن کی مدد سے طاقت کے اجارے کو سمجھا جا سکتا، ایک قسم کی طاقت کو

اسی قسم کی طاقت سے للکارا جا سکتا اور طاقت کو اپنے حق میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ مولانا سید حسین احمد مدنی نے سر ولیم ڈگبی کا ایک اقتباس درج کیا ہے، وہ اس تناظر میں دلیل کا درجہ رکھتا ہے:

میرے خیال میں انسانی تاریخ میں کوئی نظیر نہیں ملتی کہ معدودے چند اغیار چند کروڑ کی آبادی کے ملک پر حکمرانی کر سکیں جسے آج کل کی رائے میں بادشاہت کہتے ہیں۔ اس لیے جوں ہی وہ تعلیم یافتہ ہو جائیں گے تو تعلیم کی تاثیر سے ان کے قومی اور مذہبی تفرقے دور ہو جائیں گے جس کے ذریعے سے ہم نے اب تک اس ملک کو اپنے قبضے میں رکھا ہوا ہے۔ تعلیم کا اثر یہ ہوگا کہ ان کے دل بڑھ جائیں گے اور انھیں اپنی طاقت کی آگاہی ہو جائے گی۔[۴۷]

اکبر، سرسید اور حالی سے اُردو ادب کی جو تشکیلِ جدید ہوئی، وہ مذہبی و سیکولر، ماضی پسندی و مستقبل آفرینی، طاقت کے خلاف جنگ و طاقت سے مفاہمت جیسے متضاد رویّوں کے ہاتھوں ہوئی۔ ادب کی یہ نئی تشکیل، ایک نئی جمالیات کی تخلیق بھی تھی۔ سر سیّد، آزاد، حالی، اکبر، شبلی کے بعد اُردو ادب کی جمالیات، قوم و ملّت کے ان بیانیوں سے متعین ہونے لگی، جو نو آبادیات، اس کے تحت جینے کے تجربے اور اس سے آزادی کی آرزو کا اظہار تھے۔ دوسرے لفظوں میں کلاسیکی عہد کی وہ ''خالص جمالیات'' اب باقی نہ رہی تھی جو مضمون و معنی کی تلاش کے لیے باہر کی دنیا کے بیانیوں کو نہیں، شاعری کی دنیا کو کھنگالتی تھی، اور یوں ایک مسلسل و متجانس عناصر کی دنیا وجود میں لاتی تھی، اس مفہوم میں نہیں کہ سب ایک جیسا لکھ رہے تھے، بلکہ اس معنی میں کہ اس دنیا کی تفہیم اسی دنیا کے اپنے ضابطوں کی مدد سے ہوتی تھی۔ لیکن اب ادب نہ تو متجانس عناصر کا حامل رہا تھا، اور نہ ادب کے معانی محض ادبی روایت سے اخذ کیے جا رہے تھے۔ آپ حالی کی قومی شاعری، نذیر احمد کے اصلاحی قصوں، اکبر کی ظرافت کو ان کی معاصر سماجی، سیاسی، ثقافتی صورتِ حال سے متعلق بیانیوں، یا انھی کے معاصر ادیبوں کے سیاق ہی میں پڑھ سکتے ہیں۔ میر و غالب کے مطالعے کے لیے، اُردو، فارسی اور سبک ہندی سے مرتب ہونے والی 'خالص ادبی روایت' کو لازماً پیشِ نظر رکھے بغیر چارہ نہیں، مگر بعد کا ادب زیادہ سے زیادہ معاصر دنیا کے بارے میں ادراکات پر انحصار کرتا ہے۔ بیسویں صدی کا ادب اسی جمالیات کا پروردہ ہے۔

بیسویں صدی کے جدید اُردو ادب نے اکبر و سرسیّد سے بلاشبہ فکر اور طرزِ فکر کی سطح پر استفادہ کیا، جس کی بڑی مثال اقبال ہیں۔ اقبال اکبر کو پیرِ ہندی کہتے تھے، ان کے رنگ میں ظریفانہ اشعار کہے، پدرم سلطان بود کا تخیل لیا، ملّت کی مذہبی شناخت کے احیا، اور مغربی تہذیب کے تضادات کا پردہ چاک کرنے کی روش اخذ کی۔ تاہم جس نکتے پر اکبر نے سرسیّد کی تردید میں اپنے تخیل کی پوری

قوت صرف کردی، اقبال نے اسے اپنی فکر میں خاص جگہ دی۔ یعنی سرسیّد کی طرح مذہب کی نئے علوم سے مطابقت قائم کرنے کی بے مثال سعی کی۔ مذہبی فکر کی تشکیلِ جدید سے متعلق اقبال کے خطبات، سرسید کے طرزِ فکر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ لیکن سب سے بڑھ کر بیسویں صدی کے اردو ادب نے ہمارے دونوں ممدوحین سے، ادب کے متضاد، غیر متجانس عناصر کا احترام سیکھا؛ ایک طرف مذہب کو، کلچر، قوم، ادب کی اساس تسلیم کرنے کا مستقل ڈسکورس اُردو ادب کا حصہ بنا اور دوسری طرف بشر مرکز، انسان دوست طرزِ فکر اُردو کے تخلیقی وتنقیدی ادب میں شامل ہوا۔

اُردو ادیبوں نے اپنی اپنی نظر سے، آزادنہ طور پر دنیا کو دیکھنے، اور اپنے اسلوب میں اپنے تجربات کو لکھنے کی جرأت حاصل کی، یہاں تک کہ اپنے، پرائے سبھی کی سند کا انکار کرنا سیکھا، اپنے تجربے، اپنی نظر کو سند بنایا اور اپنے پڑھنے والوں سے تقاضا کیا کہ وہ انھیں، انھی کے وضع کردہ کینن کے مطابق پڑھیں۔ گویا صرف یورپی استعماریت کو رد نہ کیا، معنی سازی کے آزادانہ عمل پر پہرے بٹھانے والی مقامی استعماری قوتوں کا بھی انکار کیا۔ اس طور جدیدیت اور استعماریت میں فرق کرتے ہوئے، اوّل الذکر کی آزادی بخش (emancipatory) جہت کو اپنا قبلہ بنایا۔

حواشی

۱۔ ڈبلیو ای بی ڈو بوائس، The Souls of Black Folk (میری لینڈ: آرک مینر [illegible] (۱۹۰۳ء))، ۱۲۔

۲۔ وضاحت کے لیے دیکھیے:
[این سلوٹ ژوئس، Lacan and Literature: Purloined Pretexts (البانی: اسٹیٹ یونیورسٹی آف نیویارک، ۱۹۹۶ء)، ۱۳۰۔]

۳۔ پرومیتھیس اور ایپامیتھیس کو رومیوں نے جیوپیٹر کی اولاد بتایا اور پنڈورا کو پرومیتھیس کی [illegible] ہے۔ تاہم جہاں تک پرومیتھیس کے آگ چرانے، دیوتاؤں کے غضب کا شکار ہونے [illegible] ایپامیتھیس کے عمل کرنے کے بعد سوچنے کا تعلق ہے، تو یہ کہانی تقریباً یکساں ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
[چارلس اینتھن، A Classical Dictionary: containing an account of the principal proper names، ۱۱۳۰ تا ۱۱۳۱۔]

۴۔ سر سید احمد خاں، سر سید کی کہانی سر سید کی زبانی (مؤلف: ضیاالدین لاہوری)، ۱۲۔

۵۔ جی ایس چھابڑا، Advance Study in the History of Modern India، جلد دوم (نئی دہلی: لوٹس پریس، ۲۰۰۵ء)، ۲۶۴۔

۶۔ برٹن سٹائن، History of India، طبع دوم (مرتبہ: ڈیوڈ آرنلڈ) (برطانیہ: ولی بلیک ول، ۲۰۱۰ء)، ۲۳۴۔

۷۔ ایضاً، ۲۴۰۔

۸۔ سر سید نے ۲۶ر نومبر ۱۸۶۹ میں لندن سے علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے ایڈیٹر کے نام ایک خط لکھا، جو اسی رسالے میں ہندوستان کی عورتوں کی تعلیم پر شائع ہونے والے ایک مضمون کے جواب میں تھا۔ اس مضمون میں ہندوستانی عورتوں کی تعلیم کے لیے سرکاری معاونت کو ناگزیر قرار دیا گیا تھا۔ اس پر سر سید نے جو تبصرہ لکھا، وہ اس بات کو عمدگی سے واضح کرتا ہے کہ جدیدیت کا [illegible] مقامی وسائل کو بروئے کار لانے سے ممکن ہوتی ہے:

کیا یہ فقرہ تمام ہندوستان کو شرمندہ نہیں کرتا ہے؟ کیا اس فقرہ سے تمام ہندوستان کا مثل [illegible] کے ثابت نہیں ہوتا ہے... کیسے تعجب کی بات ہے کہ ہندوستان کے لوگ یہ خیال کریں کہ ہندوستان کی بیٹیوں کی تعلیم میں اگر گورنمنٹ کی اعانت نہ ہوگی تو کامیابی نہ ہوگی۔ یہاں کے لوگ جب یہ بات سنتے ہیں کہ ہندوستان کے لوگ اپنی بھلائی اور اپنی تہذیب اور اپنی تعلیم و شائستگی بھی گورنمنٹ کی طرف سے ہونا چاہتے ہیں، تو اس کو دنیا کے ایک نہایت عجائبات سے سمجھتے ہیں اور حد سے زیادہ متعجب ہوتے ہیں، اور پھر اپنا تعجب اس طرح پر رفع کرتے ہیں کہ ہاں ہاں ہندوستان کے لوگ [illegible]

ان سولائزڈ وحشی جانوروں کے موافق ہیں، پھر ان کو کوئی چابک لگا کر ہنکانے والا چاہیے۔
[سر سید احمد خاں، مسافرانِ لندن (مرتبہ: اصغر عباس) (دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۹ء)
۱۶۱۔]

۹۔ ڈیوڈ للیویلڈ، *First Generation of Aligarh* (لاہور: بک ٹریڈرز، ۱۹۹۱ء)۱۱۸۔

۱۰۔ رنجیت گوہا، *Dominance Without Hegemony* (لندن: ہاورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء) ۱۶۷۔

۱۱۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، طبع سوم (ترجمہ: جمیل جالبی) (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۲۰۰۶ء) ۲۲۔

۱۲۔ سرسید احمد خاں، مسافرانِ لندن (متذکرہ بالا) ۵۹۔

۱۳۔ سرسید، خطوطِ سرسید (مرتبہ: راس مسعود) (بدایوں: نظامی پریس، ۱۹۲۴ء) ۸۸۔

۱۴۔ سرسید احمد خاں، مسافرانِ لندن (متذکرہ بالا) ۵۶ تا ۵۷۔

۱۵۔ سرسید نے تفسیر میں عباسی عہد کے مسلمان مفسرین ہی کا راستہ اختیار کیا، بس ایک فرق کے ساتھ۔ ان مفسرین نے یونانی علوم کے چیلنج سے نبٹنے کے لیے نیا علم کلام ایجاد کیا۔ سرسید کے نزدیک متعدد یونانی نظریات اب باطل قرار پا چکے ہیں۔ وہ سب قیاسی تھے، مگر نئے علوم (جنھیں سرسید حکمت جدیدہ بھی کہتے ہیں) مشاہدے اور تجربے پر مبنی ہیں۔ اس لیے اب نئے علم کلام کی ضرورت ہے۔ قرآن حکیم کی صداقت کو نئے سائنسی علوم سے واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ لہٰذا اصولی طور پر سرسید اس امر کے قائل نظر آتے ہیں کہ ہر زمانے کا اپنا علم کلام ہوتا ہے۔ جب سائنسی صداقتیں تبدیل ہوتی یا نئی صداقتیں سامنے آتی ہیں تو نئے مذہبی تعبیرات کی ضرروت پیدا ہوتی ہے۔ یہی بات بعد میں علامہ اقبال کے خطبات کا محرک بنی۔

۱۶۔ غالب کے یہ اشعار دیکھیے:

مِٹتا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کوئی
عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

کفر و دیں چیست جز آلائش پندار وجود
پاک شو پاک کہ ہم کفر تو دین تو شود

۱۷۔ سرسید نے اپنے بعض مضامین میں انگریزوں کے ہندوستانیوں کو وحشی سمجھے جانے پر اعتراض کیا ہے، لیکن جب وہ لندن گئے، انگریزوں کی تہذیب، تعلیم، شائستگی کو بنظر خود دیکھا اور ان سب کا مقابلہ ہندوستانیوں کی حقیقی حالت سے کیا تو، انھیں انگریزوں کی رائے درست معلوم ہونے لگی۔ تعلیمی وتہذیبی ترقی کے فرق کے مشاہدے اور اس ترقی کی آرزو نے انھیں یورپی نسلی تفاخر کے سادیت پسندانہ اظہار کا ہم نوا بنا دیا۔ اپنے سفر لندن کے احوال کی ذیل میں لکھتے ہیں:

میں بلا مبالغہ نہایت سچے دل سے کہتا ہوں کہ تمام ہندوستانیوں کو اعلیٰ سے لے کر ادنیٰ تک، امیر سے لے کر غریب تک، سوداگر سے لے کر اہل حرفہ تک، عالم فاضل سے لے کر جاہل تک، انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی لائق اور خوب صورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے وحشی جانور کو۔ پس تم کسی جانور کو قابل تعظیم یا لائق ادب کے سمجھتے ہو یا اس کے ساتھ اخلاق اور بد اخلاقی کا خیال کرتے ہو، ہرگز نہیں کرتے۔ پس ہمارا کیا حق نہیں (اس کی وجہ ہے) کہ انگریز ہم ہندوستانیوں کو ہندوستان میں کیوں نہ وحشی جانور کی طرح سمجھیں۔

[سرسید احمد خاں، مسافرانِ لندن (متذکرہ بالا) ۱۴۸ تا ۱۴۹۔]

۱۸۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت (ترجمہ: جمیل جالبی) (متذکرہ بالا) ۶۵۔

۱۹۔ الطاف حسین حالی، حیاتِ جاوید (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۱ء) ۱۴۷۔

۲۰۔ خط بنام شیخ عبدالقادر

۲۱۔ خط بنام عبدالماجد

۲۲۔ خواجہ محمد زکریا، اکبر الہ آبادی، تنقیدی و تحقیقی مطالعہ (لاہور: مجلس ترقی ادب) ۳۸۔

۲۳۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اودھ پنچ کے آغاز و انجام کا احوال لکھا ہے:

"اودھ پنچ کا پہلا شمارہ ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء کو شایع ہوا اور کم و بیش پینتیس سال بعد اس کا آخری شمارہ ۱۹ر دسمبر ۱۹۱۲ء کو شایع ہوا۔ ۱۹۱۶ء میں جب اودھ پنچ کو بند ہوئے چار سال ہو رہے تھے حکیم محمد ممتاز عثمانی نے، جسٹس کرامت حسین کے مشورے سے، اسے دوبارہ جاری کیا اور سترہ اٹھارہ سال بعد ۱۹۳۳ء میں بند کر دیا۔ اس کے بعد حکیم عثمانی کے بیٹے ظہیر حیدر نے اسے سنبھالا لیکن ۱۹۳۴ء میں خود ظہیر حیدر کی وفات کے بعد اودھ پنچ پھر بند ہو گیا۔"

[ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد چہارم، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء) ۷۲۰۔]

۲۴۔ حالی نے ملٹن کے 'سادگی، اصلیت اور جوش' کے تصورات پر بحث کرتے ہوئے، اصلیت کی ذیل میں لکھا ہے:

اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے، بلکہ یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدہ میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو یا ایسا معلوم ہوتا ہو کہ اس کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہے۔ نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں اصلیت سے سرمو تجاوز نہ ہو، بلکہ یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضرور ہے۔ اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کر دی تو کچھ مضائقہ نہیں۔

[الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ: رفیق حسین) (الٰہ آباد: ۱۹۶۴ء) ۱۷۳۔]

۲۵۔ پنڈت برج نارائن چکبست لکھنوی، مضامین چکبست (الٰہ آباد: انڈین پریس لمیٹڈ ۱۹۳۷ء) ۲۳۵۔

۲۶۔ پارتھا مترا "Punch and Indian Cartoons:The Reception of a Transnational Phenomenon" مشمولہ *Asian Punches: A Transcultural Affair* (مرتبہ: ہانس ہرڈر، باربرا مطر) (ہائیڈل برگ (جرمنی): سپرنگر ورلاگ، ۲۰۱۳ء) ۶۲۔

۲۷۔ پنڈت برج نارائن چکبست لکھنوی، مضامین چکبست (متذکرہ بالا) ۲۳۶۔

۲۸۔ مشیر الحسن، *Wit and Humour in North Colonial India* (دہلی: نیوگی بکس، ۲۰۰۷ء) ۱۲۔

۲۹۔ ہانس ہرڈر، "Prologue:Late Nineteeth and Twentieth Century Asian *Punches* Versions and Related Satirical Journals" مشمولہ *Asian Punches: A Transcultural Affair* (مرتبہ: ہانس ہرڈر، باربرا مطر) (متذکرہ بالا) ۵۔

۳۰۔ عائشہ جلال، *Self and Sovereignty* (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) ۵۵ تا ۵۶۔

۳۱۔ منو گوسوامی، *Producing India* (دہلی: پرمانینٹ بلیک، ۲۰۰۴ء) ۱۷۰۔

۳۲۔ آر ایچ بلائتھ، *Oriental Humour* (ٹوکیو (جاپان): ہوکوسائی دو پریس، ۱۹۵۹ء) ۱۔

۳۳۔ ایضاً، ۷۔

۳۴۔ اکبر طنز و مزاح دونوں کے لیے ظرافت کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً کلیات اکبر، جلد دوم میں انھوں نے ظرافت کے تحت طنزیہ و مزاحیہ اشعار و قطعات ترتیب دیے ہیں۔ ان میں طنزیہ اشعار کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ تاہم اکبر کے یہاں مزاح پر مبنی ایسے اشعار موجود ہیں جو عمومی انسانی حالت سے متعلق ہیں۔ البتہ خالص مزاح کی مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

محبوبہ بھی رخصت ہوئی ساقی بھی سدھارا
دولت نہ رہی پاس تو اب ہی ہے نہ شی ہے

ہم سے شب وصال وہ بے میل ہو گئے
افسوس انٹرنس میں ہم فیل ہو گئے

بتاؤں آپ سے مرنے کے بعد کیا ہوگا
پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا

اس کی بیٹی نے اٹھا رکھی ہے دنیا سر پر
خیریت گزری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

دعویٰ بہت بڑا ہے ریاضی میں آپ کو
طول شب فراق کو تو ناپ دیجیے

مکے تک ریل کا سامان ہوا چاہتا ہے
اب تو انجن بھی مسلمان ہوا چاہتا ہے

۳۵۔ عشرت حسین کو انگلستان تعلیم حاصل کرنے کے لیے بھیجنے کو دلیل بناتے ہوئے محمد طاہر فاروقی نے لکھا ہے کہ: "یہ بات مان لینا پڑتی ہے کہ وہ اعلیٰ تعلیم او مغربی تعلیم کے مخالف نہ تھے، ہاں مذہب کے معاملے میں وہ کسی سمجھوتے کے لیے تیار نہ تھے"۔ (محمد طاہر فاروقی، "اکبر کے نکتہ چیں" مشمولہ

British India (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء)، ۲۱۔

۴۶۔ ایضاً، ۱۵۔
۴۷۔ سلیم احمد، ''اکبر کی تنگ نظری'' مشمولہ اکبر اس دور میں (مرتبہ: اختر انصاری) ۱۳۸۔
۴۸۔ خواجہ محمد زکریا، اکبر الہ آبادی، تنقیدی و تحقیقی مطالعہ (لاہور: مجلس ترقی ادب) ۱۲۳۔
۴۹۔ خلیق احمد نظامی، سرسید کی فکر اور عصر جدید کے تقاضے (دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۳ء)، ۹۴۔
۵۰۔ جمال الدین افغانی "Lecture on Teaching and Learning" مشمولہ Modernist Islam، 1840-1940 (مرتبہ: چیپل ہل و چارلس کرزمین) (لندن: اوکسفرڈ، ۲۰۰۲ء)، ۱۰۵۔
۵۱۔ ایضاً، ۱۰۶۔
۵۲۔ سرسید احمد خاں، مقالات سرسید، جلد ۸ (مرتبہ: اسماعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء)، ۴۸۔
۵۳۔ ایضاً، ۴۱۔
۵۴۔ ایضاً، جلد ۱۵، ۶۶۔
۵۵۔ حفیظ ملک، Sir Sayyid Ahmad Khan and Muslim Modernization in India and Pakistan (متذکرہ بالا) ۹۔
۵۶۔ برٹن سٹائن، History of India (مرتبہ: ڈیوڈ آرنلڈ) (متذکرہ بالا) ۲۲۸۔
۵۷۔ دادا بھائی نوروجی، Poverty and Un-British Rule in India (سوان سونس شائن اینڈ کمپنی، ۱۹۰۱ء) ۵۴۔
۵۸۔ ایڈمنڈ ہسرل، The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology (ترجمہ: ڈیوڈ کرَ) (ایونسٹن (امریکا): نارتھ ویسٹرن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۰ء) ۲۸۳۔
۵۹۔ سرسید احمد خاں، مقالات سرسید، جلد ۳ (مرتبہ: اسماعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء) ۲۴ تا ۲۷۔
۶۰۔ قاضی جاوید، سرسید سے اقبال تک، طبع سوم (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۰ء)، ۴۱۔
۶۱۔ غلام حسین ذوالفقار، نقد اکبر (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء)، ۶۵۔
۶۲۔ غزالی کے مطابق فلسفے کی پہلی قسم منطق ہے جو محض فکر کا آلہ ہے۔ اس کا مذہب سے کوئی واسطہ نہیں۔ دوسرا حصہ ریاضیات ہے۔ یہ بھی براہ راست مذہب سے تعلق نہیں رکھتا۔ تیسرا حصہ سیاست و اخلاقیات سے متعلق ہے۔ چوتھا حصہ طبیعیات و مابعد الطبیعیات ہے، اور اسے حصے میں فلاسفہ کی غلطیاں، گمراہیاں پائی جاتی ہیں۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:
[محمد کاظم، مسلم فکر و فلسفہ، متذکرہ بالا، ۲۰۶۔]

۶۳۔ اس سلسلے میں اکبر کا یہ قطعہ دیکھیے:

فلسفے میں کیا دھرا ہے گھر کا ہو یا لندنی — سعی کا موقع ملے تو آرٹ یا سائنس سیکھو
دشمن دانا سے بچ پہچان لے نادان دوست — صرف لفاظی سے ان روزوں نہیں ملنے کی بھیکھ

اکبر نے ہرچند یہاں آرٹ یا سائنس کو فلسفے پر ترجیح دی ہے، مگر یہ صرف برائے بیت ہے۔ وہ فلسفہ وسائنس کو یکساں طور پر الحاد خیز سمجھتے ہیں۔ جیسے: مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا۔

۶۴۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: خواجہ محمد زکریا، اکبر الہ آبادی، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ (لاہور: مجلس ترقی ادب) ۲۰ تا ۲۱۔

۶۵۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

چرچے ہیں نہ مذہب کے نہ وہ قصہ و دل ہے — پرچے ہیں اب اخبار کے اور آرٹیکل ہے
اس عہد میں مائل سوئے الحاد جو دل ہے — اس کی تو گورنمنٹ ہی رسپانسبل ہے

۶۶۔ قمر الدین احمد، بزم اکبر، متذکرہ بالا، ۸۷۔

۶۷۔ مولانا سید حسین احمد مدنی، برطانوی سامراج نے ہمیں کیسے لوٹا، طبع ششم (ترتیب: محمد عباس شاد) (طیب پبلشرز، ۲۰۱۲ء) ۱۸۲۔

نوٹ:

ا۔ اس مقالے میں درج اکبر کے تمام اشعار کلیات اکبر، حصہ اوّل، دوم، سوم، (کراچی: مطبوعہ پنجاب پبلشرز، س ن) سے لیے گئے ہیں۔

ب۔ اکبر کی پوری شاعری کا احاطہ اس مقالے کا موضوع نہیں تھا، اس لیے ان کی روایتی غزل، شعری ہیئوں، فنی خوبیوں، اردو، ہندی، گاندھی سے متعلق خیالات کو موضوع نہیں بنایا گیا۔

حاشیے پر لکھا متن

(منٹو کے افسانے کی تازہ تفہیم)

جیناں کے منھ سے ہلکی سی متعجب چیخ نکلی... ''یزید''

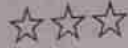
کریم داد نے غور سے اپنے بیٹے کا ناک نقشہ دیکھتے ہوئے کہا: ''ہاں یزید... یہ اس کا نام ہے۔''

جیناں کی آواز بہت نحیف ہوگئی: ''یہ تم کیا کہہ رہے ہو کیسے؟... یزید''

کریم داد مسکرایا: ''کیا ہے اس میں، نام ہی تو ہے۔''

جیناں صرف اس قدر کہہ سکی: ''مگر کس کا نام؟''

کریم داد نے سنجیدگی سے جواب دیا: ''ضروری نہیں کہ یہ بھی وہی ہو... اس نے پانی بند کیا تھا... یہ کھولے گا۔''

☆☆☆

منٹو کے افسانے 'یزید' کی یہ اختتامی سطریں ہیں۔ ایک لمحے کے لیے (اسلامی تاریخ سے آشنا) قاری کو مبہوت کر دینے اور رفتہ رفتہ اس کے اندر متضاد ردِ اعمال ابھارنے کی کچھ ایسی صلاحیت رکھتی ہیں کہ انھیں منٹو کی نئی تفہیم کا آغاز بنایا جا سکتا ہے۔ اس اقتباس میں منٹو کے افسانوی آرٹ کے بعض امتیازات فی الفور نظر پڑتے ہیں۔ مثلاً منٹو کے افسانے عموماً ایک غیر متوقع، اچانک اور خاصے ٹیڑھے ترچھے انجام پر ختم ہوتے ہیں۔ اپنے بیٹے کے لیے ''یزید'' کا نام سن کر جو متعجب چیخ جیناں کے منھ سے نکلتی ہے، وہ منٹو کے اکثر قارئین کے یہاں تعجب و حیرت کے ایک تیز کٹیلے احساس میں ڈھل جاتی ہے۔ منٹو مانوس کو فقط اجنبی نہیں بناتے، نہ محض اجنبیت کے اندر سے کسی جانی پہچانی بات کا غیر متوقع انکشاف کرتے ہیں۔ آرٹ کی یہ عمومی خصوصیت ہے جو منٹو سمیت ہر حقیقی فن کار کے یہاں موجود ہوتی ہے یا اسے موجود ہونا چاہیے۔ منٹو مانوس اور اجنبی کردار، واقعے اور صورتِ حال کو صرف الٹتے پلٹتے نہیں، انھیں تحلیل اور منتشر کرتے ہیں تاکہ نئے کردار اور واقعات اختراع کیے جا سکیں۔

منٹو کے سلسلے میں سب سے دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ نئے کردار اور واقعات محض اپنے نئے پن کا طلسم نہیں باندھتے (حالاں کہ آرٹ میں اس کی بھی خاصی اہمیت ہے) بلکہ سماجی و نفسیاتی

تناظر میں غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ لہٰذا منٹو کا فن ہمارے اندر اس تحیر کو بیدار نہیں کرتا جو ہمیں ایک نامانوس، نیم مابعد الطبیعیاتی منطقے میں لے جاتا ہے جس کی اہم خصوصیت فراموش کاری اور ایک آدرشی آزادی ہے۔ چناں چہ منٹو ان لوگوں کو مایوس کرتا ہے جو ادب میں 'سماجی آلودگی سے پاک ایک منزہ، مابعد الطبیعیاتی تحیر و ترفع' دریافت کرنے کے آرزومند ہوتے ہیں۔ منٹو کے افسانوی فن کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تعجب و حیرت کی ایک ایسی کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے جو سماجی و نفسیاتی (یعنی اجتماع اور فرد) مکاشفے سے عبارت ہے، ہم ان کے افسانوں کے مطالعے سے نئی اجتماعی اور انفرادی شناختوں سے آگاہ ہوتے ہیں۔ خاطر جمع رہے کہ یہ شناختیں نہ صرف مانوس نہیں ہوتیں، بلکہ مانوس شناختوں کے رائج تاریخی بیانیوں پر کہیں سوالیہ نشان ہوتی اور کہیں ان سے انحراف کا درجہ رکھتی ہیں۔

سرسری طور پر دیکھیں تو کریم داد نے بیٹے کا نام یزید رکھ کر جیناں کو متعجب کیا اور ہمیں چونکایا ہے، اور پہلی نظر میں یہی محسوس ہوتا ہے کہ منٹو نے اپنی اس افسانوی تکنیک سے کام لیا ہے جو منظم پلاٹ کے حامل افسانے کو غیر متوقع، نزاعی قسم کا بل دے کر ختم کرنے سے عبارت ہے۔ (منٹو نے منظم پلاٹ کا تصور موپساں سے لیا اور غیر متوقع انجام کی تکنیک چیخوف سے سیکھی) سرسری نظر اکثر گم راہی پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا توجہ سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جب مشرقی پنجاب (انڈیا) اور مغربی پنجاب (پاکستان) کے درمیان دریائی پانی کی تقسیم کے عارضی معاہدے کے خاتمے پر یکم اپریل ۱۹۴۸ء کو بھارت نے پاکستان کے رخ بہنے والے دریاؤں کا پانی بند کرنا شروع کیا تو افسانہ 'یزید' کے کریم داد نے اس سنگین مسئلے کا حل اسلامی تاریخ کے ایک مردود کردار کی ایک نئی شناخت میں تلاش کیا۔ یزید کی نئی شناخت، شناخت کے رائج تصور سے بری طرح متصادم ہے۔ نیز یہ اس قدر مبہم و مشکوک اور پیچیدہ یعنی problematic ہے، جس قدر پاکستان و بھارت کے باہمی روابط۔ ہر چند یزید کی اس شناخت کا، پاک بھارت تعلقات سے تمثیلی رشتہ ہے۔ اس کے باوجود یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کریم داد کو یزید کی نئی شناخت کی تحریک کیوں کر ہوئی؟ کیا منٹو نے محض چونکانا چاہا ہے یا افسانے میں نئی قومی شناختیں حاصل کرنے والے ملکوں کے پہلے بڑے جھگڑے کا ایک ممکنہ حل پیش کیا گیا ہے یا اس جھگڑے کی نوعیت واضح کی گئی ہے؟

اس سوال کا جواب اسی افسانے کے کرداروں کی صورت حال میں موجود ہے۔ کریم داد اور جیناں مرکزی کردار ہیں۔ دونوں کا تعلق پاکستانی پنجاب کے ایک گاؤں سے ہے جس کا نام درج نہیں، تاکہ اسے پنجاب کا ایک عام گاؤں سمجھا جا سکے، اور اس کی بھی ایک خاص وجہ ہے۔ انگریزی

عہد میں جو نہری نظام قائم کیا گیا تھا، وہ تیرہ نہروں پر مشتمل تھا۔ تقسیم ہند کے بعد دس نہریں پاکستانی علاقے میں شامل تھیں، دو بھارت میں اور ایک دونوں ملکوں میں بہ یک وقت شامل تھی، جب کہ ان نہروں کے ماخذ دریا بھارت میں تھے۔ لہٰذا دریائی پانی کی بندش سے محض ایک گاؤں نہیں پورا پنجاب متاثر ہوتا تھا، جس کی زندگی موت کا انحصار زرعی معیشت پر تھا۔

کہانی کی فضا سینتالیس کے بعد کی صورت حال سے متعلق ہے۔ سینتالیس کے فسادات میں کریم داد کا باپ اور جیناں کا اکلوتا بھائی قتل ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ دونوں پر الگ قسم کے اثرات مرتب ہوئے۔ کریم داد کے لیے فسادات 'موسم میں خلاف معمول چند خراب دنوں' کی طرح تھے۔ آئے اور گزر گئے۔ وہ مولا کی مرضی سمجھ کر خاموش نہ رہا بلکہ اس نے فسادات کے طوفان کا مردانہ وار مقابلہ کیا، بالکل ایسے ہی جیسے وہ اپنی فصلوں کے سلسلے میں موسم کے شدائد کا مقابلہ کرتا تھا۔ چناں چہ جب یہ طوفان گزر گیا تو اس کی بربادی کا نوحہ پڑھنے کی بجائے، آگے کی طرف دیکھنے لگا۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ تھا کہ اس نے جیناں سے شادی کرنے کا فیصلہ اُس وقت کیا جب ابھی پورا گاؤں سوگ کی لپیٹ میں تھا۔ جب کہ جیناں پیچھے کی طرف دیکھتی تھی: اپنے بھائی کے قتل کی اندوہ ناکی کو محسوس کرتی تھی۔ ہندوستان کی طرف سے پاکستانی دریاؤں کا پانی بند کرنے کی خبر، کریم داد کے لیے سینتالیس کے واقعے کا لازمی نتیجہ تھی۔ لہٰذا اس سلسلے میں بھی اس نے آگے کی طرف دیکھا۔ جب گاؤں کے سب لوگ ہندوستان کو گالیاں دے رہے تھے یا اسے اپنے گناہوں کی سزا سمجھ کر مسجد میں اجتماعی دعا کی تجویزیں پیش کر رہے تھے تو کریم داد سب سے الگ سوچ رہا تھا: اس سنگین مسئلے کا حل سوچ رہا تھا مگر خود اس پر واضح نہیں تھا کہ وہ حل کیا ہوگا۔ ''لیکن اب کہ وہ [بھارت] کر سکتا ہے، اور کرنے والا ہے تو ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے... بے کار گالیاں دینے سے کیا ہوتا ہے۔'' یہی سوچتے اور چودھری نتھو سے جھگڑتے جب گھر پہنچا تو بختو دائی نے ہونٹوں پر پوپلی مسکراہٹ لاتے ہوئے کہا: ''مبارک ہو کیمے! چاند سا بیٹا ہوا ہے، اب کوئی اچھا سا نام سوچ اس کا۔'' کریم داد نے ایک لحظے کے لیے سوچا اور کہا: ''یزید... یزید'' بختو دائی حیرت زدہ اور جیناں متعجب ہوئی۔ افسانے کا سطحی معنی تو یہ ہے کہ کریم داد آگے، نئی نسل کی طرف، اپنے بیٹے کی طرف دیکھ رہا تھا جو ہندوستان کی ''یزیدیت'' کا مقابلہ، ایک نئی شناخت کے ذریعے کرے گا، مگر گہری سطح پر افسانے کا دوسرا معنی ہے۔

پانی جیسا سنگین اور خاص قومی مسئلہ افسانے کا تھیم ہے۔ بچے کی پیدائش ایک عام نجی واقعہ ہے۔ دو مختلف اہمیت کے واقعات کو کہانی میں لانے کی کیا منطق اور کیا معنویت ہے؟ منٹو اس ضمن

میں پہلی بات تو یہ باور کراتے ہیں کہ ہم جسے اپنی زندگی کا نجی منطقہ کہتے ہیں، وہ عوامی اور اجتماعی عرصے یعنی public sphere سے الگ نہیں ہوتا۔ اب دیکھنے والی بات یہ ہے کہ بچے کی پیدائش کے نجی واقعے کا ایک قومی مسئلے سے کیا تعلق ہے، خاص طور پر جب افسانہ اپنے اختتامی حصے: ''ہم ضرور اس کا توڑ سوچیں گے۔'' کی طرف بڑھتا ہے اور افسانہ بچے کی پیدائش اور اسے نام دینے پر ختم ہوتا ہے؟

اصل یہ ہے کہ بچے کی پیدائش کا واقعہ، کریم داد کی اس الجھن کی علامتی وضاحت ہے جس میں پورے گاؤں کو مبتلا دکھایا گیا ہے۔ فرائیڈ نے بچے کو فرو ماندگی کی علامت قرار دیا ہے۔ دیگر جانداروں کے مقابلے میں انسانی بچے کی پیدائش قبل از وقت ہے: اسے کئی سال کے لیے فرو ماندہ اور اسی بنا پر ماں باپ کا دستِ نگر رہنا پڑتا ہے۔ فرائیڈ کے فرانسیسی مفسر ژاک لاکان نے فرائیڈ کے اس تصوّر میں اضافہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ بچے کی فرو ماندگی زبان کی دنیا میں وجود رکھتی اور مفہوم پاتی ہے: بچے کی تمام احتیاجات کو ماں اپنی زبان کے تحت سمجھتی اور ان کی تعبیر کرتی اور پھر اس کی روشنی میں عملی قدم اٹھاتی ہے! لہٰذا بچے کی علامت میں فرو ماندگی اور اس فرو ماندگی کی لسانی تعبیر شامل ہے۔ غور کیجیے: پاکستان اور بھارت، نو زائیدہ تھے، اپنے جھگڑوں کو (شروع کرنے اور) طے کرنے میں بچے کی طرح بے بس تھے۔ (سندھ طاس معاہدہ عالمی بینک نے کروایا) دریائی پانی کی بندش، نو زائیدہ ملک پاکستان کے لیے ایک ایسا نو زائیدہ مسئلہ تھا جو اسے فرو ماندگی کے شدید احساس میں مبتلا کرتا تھا۔ لہٰذا بچے کی فرو ماندگی، ایک سنگین قومی مسئلے سے پیدا ہونے والی فرو ماندگی سے تمثیلی تعلق رکھتی ہے۔ کریم داد نے جب اپنے بیٹے کا نام یزید رکھا تو دراصل ایک نو زائیدہ مسئلے کی لسانی شناخت بھی کی۔ ہر لسانی شناخت میں مسئلے کی تشخیص اور اس کے حل کی طرف اشارہ موجود ہوتا ہے، جیسے ماں جب بچے کی کسی ضرورت کی لسانی شناخت کرتی ہے تو اس کے سلسلے میں عملی قدم بھی اٹھاتی ہے۔ اس افسانے میں بھی ایک طرف نو زائیدہ بھارت کے ابتدائی رویے کو ''یزیدیت'' سے موسوم کرنے کا اشارہ موجود ہے تو دوسری طرف اس امید کا اظہار بھی ہے جو ہر بچے کی پیدائش سے لازمی وابستہ ہوتی ہے۔ تاہم اس امید میں ایک ایسا طنز اور مضحکہ خیزی بھی موجود ہے جو ایک ہی دھرتی کے بطن سے پیدا ہونے والے نئے ملکوں کی دشمنی میں تھی۔

☆☆☆

اپنے بیٹے کا نام یزید رکھنا، نام رکھنے کی مرکزی روایت سے کھلا انحراف تھا۔ یزید اسلامی تاریخ کا ایک مردود کردار ہے۔ منٹو اس نام کی مدد سے ایک نئی پُر پیچ صورتِ حال کی شناخت کا ایک ایسا اقدام کرتے ہیں جو شناخت کے مرکزی، اقتداری اصولوں سے متصادم ہے۔ دوسرے لفظوں میں

منٹو کا افسانوی تخیل، مرکز سے زیادہ حاشیے کا جویا رہتا ہے۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ منٹو کے افسانے (جن پر منٹو کی شہرت و اہمیت قائم ہے) اس طبقے کو موضوع بناتے ہیں جو حاشیے پر ہے؛ نیز ان موضوعات پر لکھتے ہیں جنھیں اقتدار پسند مرکز نے حاشیے پر دھکیلا ہوا ہے۔ نیا قانون، ہتک، جانکی، بابو گوپی ناتھ، ٹھنڈا گوشت، کالی شلوار، آخری سلیوٹ، ٹیٹوال کا کتا، منظور، مس مالا، ۱۹۱۹ء کی ایک بات، نکی، میرا نام رادھا ہے، گویا تمام اہم افسانے متحدہ ہندوستان، منقسم ہندوستان اور پاکستان کے اس طبقے کی کہانیاں ہیں جو سماج کے حاشیے پر ہے۔ منٹو سماج کے مرکز سے آگاہ تھے۔ اپنے مضامین اور بعض افسانوں میں وہ اسے موضوع بھی بناتے ہیں، مگر اسے اپنے افسانے کے قلب میں جگہ نہیں دیتے۔ وہ مرکز سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتے ہیں، جس میں مرکز سے بغاوت کا امکان پوشیدہ ہے۔ منٹو کا افسانہ دراصل 'حاشیے پر لکھا متن' ہے۔

حاشیے اور مرکز کا تعلق کافی پر پیچ ہوتا ہے۔ حاشیے اور متن کا روایتی تصور یہ ہے کہ حاشیے کو بنیادی متن ہی اپنے اندر سے، اپنی بعض ناگزیر حاجات کے تحت جنم دیتا ہے۔ متن جن باتوں کو مرکزی اہمیت نہیں دیتا، مگر کسی درجے میں ان کی اہمیت کا احساس رکھتا ہے، انھیں خود سے ایک فاصلے پر ظاہر ہونے کی گنجائش دیتا ہے۔ دونوں میں ایک واضح فاصلہ قائم رہتا ہے۔ حاشیہ، متن کی 'اضافی وضاحت' کرتا ہے، مگر متن کے بنیادی معانی میں کوئی مداخلت نہیں کرتا؛ گویا حاشیہ اپنی حد میں رہتا ہے، تاہم وہ مسلسل متن پر انحصار رکھتا ہے۔ کلاسیکی علم تعبیر میں حاشیے اور متن کا یہی رشتہ تصور کیا گیا تھا، مگر پس ساختیاتی فکر میں دونوں کے کردار اور باہمی رشتے کا ایک نیا تصور سامنے آیا ہے، خاص طور پر ژاک دریدا نے کہا ہے کہ: ''حاشیہ بہ یک وقت، خاتمے اور آغاز، وحدت اور تقسیم، ذات اور غیر، یہاں اور وہاں ہے۔[۲]'' یعنی متن کا خاتمہ، حاشیے کا آغاز ہے۔ حاشیہ، متن کو تقسیم بھی کرتا ہے اور دونوں میں ایک وحدت بھی قائم کرتا ہے۔

متن اگر ذات ہے تو حاشیہ اس کا غیر ہے اور حاشیے کی ذات کا غیر متن ہے۔ اس طور حاشیہ متضاد خصوصیات کا حامل ہے، تاہم یہ تمام تضادات دراصل اس رشتے کی وجہ سے ہیں جو اس نے متن سے یا متن نے اس سے قائم کر رکھا ہے۔ حاشیے کے روایتی تصور میں اس پر متن کی حاجات پوری کرتے چلے جانے کا مسلسل دباؤ ہوتا ہے، مگر نئی فکر میں حاشیہ بھی متن پر ایک قسم کا دباؤ رکھتا ہے۔ حاشیے کی موجودگی میں متن کے وہ معانی نہیں ہوتے جو حاشیے کی غیر موجودگی میں ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں حاشیہ، متن کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ وہ متن کو تقسیم کرتا اور پھر ایک نئی وحدتِ متن وجود میں لاتا ہے۔ اس امر کی کلاسیکی مثال یونانی فلسفے پر مسلم

فلسفیوں کے حاشیے ہیں۔ ارسطو کی بوطیقا پر ابن رشد کے حاشیے (اور شرحیں) ایک نئی جمالیات خلق کرتے ہیں جو ارسطو کی شعریات پر مشتمل بھی ہے، اس پر اضافہ بھی اور چیزے دیگر بھی۔ لہٰذا حاشیہ متن پر منحصر بھی ہے، اس سے آزاد بھی اور آزادی و انحصار کے تناقض کا حامل بھی۔ حاشیے کی بیش تر خصوصیات منٹو کے افسانے میں موجود ہیں۔

حاشیے سے منٹو کی رغبت کی ایک وجہ تو بالکل سامنے کی ہے۔ منٹو نو آبادیاتی ہندوستان میں (۱۹۱۲ء) پیدا ہوئے، اور اس وقت لکھنا شروع کیا جب ہندوستان انگریزی استعمار سے آزادی کی اجتماعی جدوجہد میں مصروف تھا۔ اخبارات، رسائل، کتابوں، جلسے جلوسوں اور ان کی خبروں نے ایک ایسے 'عوامی اجتماعی عرصے' کا تخیل پیدا کیا ہوا تھا، جس میں قومی اور ملی شناختوں کے ایک سے زیادہ بیانیے موجود تھے۔ ہر شخص جو اخبارات پڑھتا یا ریڈیو سنتا تھا، قومی شناخت کے کسی ایک بیانیے سے خود کو وابستہ محسوس کرتا تھا۔ انگریزی استعمار، مرکز کی علامت تھا اور اس کے مقابلے میں قومی شناختیں حاشیے کا درجہ رکھتی تھیں، اس لیے کہ برصغیر میں قومی شناختوں کا تصور ہی انگریزی عہد میں پیدا ہوا تھا اور ان استعماری پالیسیوں کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا جو ہندوستانیوں کے اجتماعی وجود کو خطرے میں ڈالتی تھیں۔ لہٰذا قومی شناختیں اپنے آغاز کے سلسلے میں مرکز پر منحصر بھی تھیں اور اسی سے آزادی کے لیے بھی کوشاں تھیں۔ چناں چہ بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں ہر ہندوستانی لکھنے والا اپنی شناخت کے حاشیائی مرتبے سے آگاہ ہوتا تھا، کم یا زیادہ۔

اپنی شناخت کی حاشیائی حیثیت ہندوستانیوں کو اس بات پر مائل کرتی تھی کہ وہ اپنی اس حیثیت سے سمجھوتا نہ کریں اور 'استعماری مرکز' پر اپنے انحصار کا خاتمہ کریں۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ منٹو نے اپنی فسانہ نگاری کی ابتدا ہی میں ہندوستانیوں کی 'حاشیائی' حیثیت کو موضوع بنایا۔ 'انقلاب پسند' ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا۔ اس افسانے میں اگرچہ وہ غیر ضروری خطابت اور جذباتی اسلوب موجود ہے جو ان کے بیش تر ابتدائی افسانوں کا خاصہ، مگر ایک فنی کمزوری ہے، بایں ہمہ یہ افسانہ اس بنا پر اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں 'حاشیائی مقام' کی شناخت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ شناخت 'مرکز' کے مقابلے میں، اس کے توسط سے، اس کی اقتدار پرستی کے تناظر میں ہے، اس لیے شکستگی و درماندگی، احتجاج اور طنز کی شدت کی حامل ہے۔ مرکزی کردار سلیم، مرکز کے مقابلے میں اپنی اجتماعی شناخت کی حدود کا اس قدر واضح شعور رکھتا اور 'مرکز' اس درجہ دباؤ محسوس کرتا ہے کہ اندر سے ٹوٹ جاتا ہے اور بلند بانگ انداز میں اپنی شناخت کا اعلان کرتا ہے کہ 'مرکز' اسے پاگل قرار دیتا ہے۔ مثلاً دیکھیے 'مرکز' کی حاشیے پر اقتدار پسندی کا انکشاف کس طنزیہ انداز میں کرتا ہے:

عوام کے اخلاق، قوانین سے مسخ کیے جاتے ہیں... ٹیکسوں کے ذریعے دامن غربت کترا جاتا ہے۔ تباہ شدہ ذہنیت جہالت کی تاریکی سیاہ بنا دیتی ہے۔ ہر طرف حالت نزاع کی سانس کی لرزاں آوازیں، عریانی، گناہ اور فریب ہے۔ مگر دعویٰ یہ ہے کہ عوام امن کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ کیا اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہماری آنکھوں پر سیاہ پٹی باندھی جا رہی ہے۔ ہمارے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اتارا جا رہا ہے۔ ہمارے جسم مصائب کے کوڑے سے بے حس بنائے جا رہے ہیں، تا کہ ہم نہ دیکھ سکیں، نہ سن سکیں اور نہ محسوس کر سکیں۔

خطیبانہ طرز (جو افسانے میں جا بجا ہے) میں لکھا گیا یہ مکالمہ، اُس فاصلے کی وضاحت کرتا ہے جو مرکز اور حاشیے میں ہے اور اُس دباؤ/جبر پر روشنی ڈالتا ہے جس کے ذریعے 'مرکز' حاشیے کو ہر لحاظ سے خود پر منحصر رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی جبر کی یہ انتہائی اور باطن گیر صورت ہے کہ ایک مقام پر سلیم، افسانے کے بیان کنندہ سے کہتا ہے کہ: ''شاید میں سلیم نہیں ہوں۔'' اس کو اپنی شناخت قائم رکھنے کا اختیار نہیں ہے۔

فسادات پر مختصر افسانوں کو منٹو نے 'سیاہ حاشیے' کا عنوان دیا۔ یہ مختصر کتاب اس کبیری متن کا سیاہ حاشیہ ہے جسے ہندوستانیوں کی سیاسی تقدیر کے طور پر استعمار کار نے لکھا اور جس کے معانی ہندوستان کی تقسیم کے دوران میں کھلے۔ حسن عسکری کے خیال میں ان مختصر افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت خوف اور تسکین ہے: ''خوف کا پہلو یہ ہے کہ انسانیت کے احساس کے باوجود انسان حیوان بننا کیسے گوارا کر لیتا ہے اور تسکین کا پہلو یہ ہے کہ وحشی سے وحشی بن جانے کے بعد بھی انسان اپنی انسانیت سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔[۳]'' مگر سوال یہ ہے کہ وہ اپنی وحشت کا اظہار کہاں کرتے ہیں اور کہاں ان کے اندر سے انسانیت ظاہر ہوتی ہے؟ ان کی وحشت، کسی نامعلوم جذبے کے اچانک اظہار سے عبارت نہیں، یہ اس اجتماعی شناخت کے پُرتشدد اثبات سے عبارت ہے جسے قوم پرستی کے متضاد بیانیوں نے جنم دیا تھا۔ سیاہ حاشیے کا کوئی ایسا حاشیہ نہیں ہے جس میں ہندوستانی اپنی 'قومی شناختوں' کے شعور سے 'بہرہ ور' نہ ہوں، اور اس شعور کی تیز دھار سے مخالف قومی شناخت کی گردن نہ کاٹتے ہوں اور اس کے ساتھ حد درجہ سفاکی، نا قابلِ بیان الم انگیزی اور انتہائی مضحکہ خیزی کا مظاہرہ نہ کرتے ہوں۔ بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اپنے قلم کو کسی ایک شناخت کا بیانیہ لکھنے کا پابند نہیں کرتے۔ مثلاً:

''میں نے اس کی شہ رگ پر چھری رکھی۔ ہولے ہولے پھیری اور اس کو حلال کر دیا۔''

''یہ تم نے کیا کیا؟''

''کیوں؟''

''اس کو حلال کیوں کیا؟''

''مزہ آتا ہے اس طرح۔''

''مزہ آتا ہے کے بچے۔ تجھے جھٹکا کرنا چاہیے تھا، اس طرح۔'' اور حلال کرنے والے کی گردن کا جھٹکا ہو گیا۔

(حلال اور جھٹکا)

چھری پیٹ چاک کرتی ہوئی ناف کے نیچے تک چلی گئی۔ ازار بند کٹ گیا۔ چھری مارنے والے کے منھ سے اچانک کلمۂ تاسف نکلا۔ ''چ، چ، چ، مشٹیک ہو گیا۔''

(سوری)

اختصار اور غیر معمولی فنی چابک دستی سے لکھے گئے ان افسانچوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں اچھے بُرے کام، چھوٹے بڑے جرم کا فرق مٹ گیا ہے، مرکز و حاشیے کی حد بندیاں پگھل گئی ہیں؛ غیر معمولی، معمول اور معمول غیر معمولی اہمیت اختیار کر گیا ہے اور اسی کی مدد سے ان میں معنویت پیدا کی گئی ہے۔ حسن عسکری لکھتے ہیں کہ:

[ان افسانچوں میں] قاتلوں کا قتل کیے جانا دہشت انگیز چیز نہیں، دہشت تو اس خیال سے ہوتی ہے کہ جن لوگوں میں صفائی اور گندگی کی تمیز باقی ہے، وہ بھی قتل کر سکتے ہیں۔ آخر معنویت تو تقابل اور تضاد ہی سے پیدا ہوتی ہے۔[۲]

☆☆☆

مرکز کی کوئی ایک پہچان نہیں۔ کہیں یہ ریاستی مشینری کی صورت میں ہے، کہیں ریاستی آئیڈیالوجی کی شکل میں، کہیں قومی، مذہبی، اخلاقی بیانیوں کے طور پر اور کہیں سماجی مقتدرہ کے روپ میں اور کہیں صنفی امتیاز کے طور پر اور بعض اوقات تو یہ بیک وقت کئی صورتوں میں ملفوف ہو کر ظاہر ہوتا ہے۔ 'مرکز' اپنی اصل میں غیر مرئی ہے، مگر اس کے اظہارات مرئی ہوتے ہیں۔ یہ تناقض 'مرکز' میں ایک مابعد الطبیعیاتی جہت پیدا کرتا ہے اور اسی میں 'مرکز' کی قوت موجود و مرتکز ہوتی ہے۔

'مرکز' اپنی طاقت کا اظہار تقدس آمیز پیرائے میں کرتا ہے؛ ایک ایسا تقدس جو عام انسانی دنیا سے ماورا ہوتا ہے، اسی لیے عام انسانی دنیا کا آدرش ہوتا ہے اور اس کے تحت عام انسانی دنیا کو اپنے عظیم مقاصد متعین کرنے کی تحریک مہیا کی جاتی ہے۔ عام انسانی دنیا میں معانی کی جستجو کی جو طبعی خواہش ہوتی ہے، 'مرکز' خود کو اس خواہش کا معروض بنا کر پیش کرتا ہے۔ چناں چہ 'مرکز' اور اس کے وضع کردہ بیانیوں سے وابستگی اور ان کے تحت زندگی بسر کرنے کا ایک عام میلان پایا جاتا ہے۔ یہ خصوصیت 'مرکز' کے تمام مظاہر میں سرایت کیے ہوتی ہے۔ مثلاً ریاستی آئیڈیالوجی (خواہ وہ سیکولر ہو یا مذہبی) ایک ایسے مقدس متن کا درجہ اختیار کر جاتی ہے جس کی متابعت میں جان تک دے دینا ایک

ردِعمل اور جس سے انحراف و بغاوت نا قابلِ معافی جرم تصور کیا جاتا ہے۔ اسی طرح صنفی امتیاز کی صورت جب 'مرکز' ظاہر ہوتا ہے تو عورت کے لیے اپنے وجود کے حقیقی معانی مرد کی رضا میں مضمر تصور ہوتے ہیں۔ اس طور معنی و مقصد کے جو یا ہر شخص کے لیے معنی اس 'مرکز' میں ہوتے ہیں، جو اصلاً اس سے 'باہر'، ایک ماورائی فاصلے پر ہوتا ہے۔ یہ فاصلہ پاٹنے کے لیے اسے اپنے وجود کو ترک کرنا اور بسا اوقات اسے بھینٹ چڑھانا پڑتا ہے۔

مرکز کے برعکس حاشیہ، ایک مرئی وجود ہے، اس لیے اس میں نہ تو مذکورہ تناقض موجود ہوتا ہے اور نہ وہ قوت مضمر ہوتی ہے جو نامعلوم و پُراسرار جہت کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ حاشیائی وجود، مرئی اور حسی سادہ پن کا حامل ہوتا ہے۔ 'مرکز' کی تفہیم کے لیے اسے اپنے اس 'حسی سادہ پن' کو ترک کرنا ہوتا ہے، اور اگر وہ اس پر تیار نہیں ہوتا، اور وہ 'مرکز' کی تفہیم بھی عدم تصنع کی حالِ فکر کے تحت کرنے کا فیصلہ کرتا ہے تو اس کی تفہیم 'مرکز' کی نظر میں مسخ شدہ، نامکمل، مضحکہ خیز ہوتی ہے۔ بلاشبہ نتیجہ المیہ ہے، مگر یہی وہ صورت ہے جس کے ذریعے حاشیہ 'مرکز' پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس امر کی روشن مثال منٹو کا معروف افسانہ 'نیا قانون' ہے۔ یہ بلاشبہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں منٹو کا بیانیہ آرٹ بلندی پر ہے۔ موضوع کی مناسبت سے سادہ واقعات، گٹھے ہوئے پلاٹ میں منظم ہوتے ہیں اور ہمہ بیں بیان کنندہ، افسانے کی روانی میں کہیں مخل نہیں ہوتا۔ منگو کوچوان، حاشیائی وجود کا پروٹو ٹائپ ہے۔

انڈیا ایکٹ ۱۹۳۵ء 'مرکز' کی طاقت کے اظہار کی ایک تازہ حکمتِ عملی تھی۔ اُستاد منگو، اس 'مرکز' کو ان سفید چوہوں کے طور پر پہچانتا تھا، جو نئے قانون کے ساتھ اپنی تھوتھنیوں سمیت ہمیشہ کے لیے بلوں میں غائب ہو جائیں گے۔ وہ 'مرکز' کا ایک مرئی تصور رکھتا تھا، وہ اپنے حاشیائی وجود کے لازمی حسی سادہ پن کی وجہ سے نئے قانون کو بھی ایک 'حقیقی، مادی، قابلِ مشاہدہ جیتے جاگتے وجود' کے طور پر دیکھنے پر مجبور تھا۔

> وہ آج نئے قانون کو گھر سے دیکھنے کے لیے نکلا تھا۔ ٹھیک اسی طرح جیسے وہ گاندھی یا جواہر لال کے جلوس کا نظارہ کرنے کے لیے نکلتا تھا۔ لیڈروں کی عظمت کا اندازہ منگو ہمیشہ ان کے جلوس کے ہنگاموں اور ان کے گلے میں ڈالے ہوئے پھولوں کے ہاروں سے کیا کرتا تھا۔ اگر کوئی لیڈر گیندے کے پھولوں سے لدا ہو تو اُستاد کے نزدیک وہ بڑا آدمی تھا اور اگر کسی لیڈر کے جلوس میں بھیڑ کے باعث دو تین فساد ہوتے ہوتے رہ جائیں تو اس کی نگاہوں میں وہ اور بھی بڑا آدمی تھا۔ اب نئے قانون کو وہ اپنے ذہن کے اسی ترازو میں تولنا چاہتا تھا۔

منگو کو یقین تھا کہ سفید چوہے، جن سے اسے نفرت تھی، نئے قانون کے یکم اپریل کو نافذ

ہوتے ہی، اپنی طاقت سے محروم ہو جائیں گے۔ اُستاد منگو کا دوسری جنگ عظیم سے قبل انگریزی استعمار سے متعلق یقین 'ایک غیر مرئی مرکز' کی مسخ شدہ، نامکمل اور مضحکہ خیز تفہیم کا پیدا کردہ تھا، جو ظاہر تھا۔ ایک گورے کو پیٹنے کی 'آزادی' کے دھوکے میں وہ پرانے قانون (ایکٹ ۱۹۱۹ء) کے تحت حوالات میں بند تھا۔ (نیا قانون ۷ ۱۹۳ء میں نافذ ہوا)۔ افسانے کا بیان یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر افسانوی تھیم آگے چلتا ہے۔ بڑے تخلیق کار کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ جہاں اس کی تحریر ختم ہوتی ہے، وہیں وہ ایک ایسے بہ ظاہر کورے صفحے کا تصوّر ابھارتا ہے جس میں دراصل مدھم نشانات ہوتے ہیں جو اسی تحریر کا ضمیمہ ہوتے ہیں، اصل تحریر پر اضافہ اور اس کا تکملہ ہوتے ہیں۔ یہ نشانات پڑھے جانے اور تعبیر کیے جانے کی ہمیں تحریک دیتے ہیں۔ چناں چہ 'نیا قانون' کا بیانیہ جہاں ختم ہوتا ہے وہاں سے اس کے تھیم کے بعض مدھم نشانات ہویدا ہونے لگتے ہیں۔

پرانے قانون کے تحت، حوالات میں بند ہونے کے بعد اُستاد منگو کو یہ احساس تو دلا دیا گیا کہ نئے قانون کو مادّی صورت میں دیکھنے کی اس کی خواہش نامکمل اور بے ڈھنگی تھی، ایک غیر مرئی مرکز کو مرئی صورت میں دیکھنے کی طفلانہ ضد تھی جس کی سرزنش ضروری تھی، مگر منگو نے اپنی اسی مسخ شدہ تفہیم کے ذریعے یہ باور کرایا کہ 'مرکز' کا مفہوم متعین کرنے کا حق ان لوگوں کو ہے جن پر 'مرکز' عمل آرا ہوتا ہے۔ سادہ لفظوں میں وہ سب قانون بے معنی ہیں اگر وہ سماج کے عام لوگوں کی زندگی میں حقیقی، قابلِ مشاہدہ تبدیلی نہیں لاتے۔ منگو افسانے کے کورے صفحے پر بے حد مدھم انداز میں یہ عبارت رقم کرتا ہے کہ طاقت کے عظیم الشان مرکز پر اسے یہ سوال اٹھانے کا حق ہے کہ مرکز، حاشیے پر موجود لوگوں کے سلسلے میں جو دعوے کرتا ہے انھیں حاشیے کی اپنی میزان (حقیقی، طبعی، مادّی، حسی) میں جانچے۔ اس صورت میں حاشیہ دراصل مرکز پر دباؤ ڈالتا ہے، مرکز کی تخیلی، ماورائی، تشکیلی دنیا میں دخل انداز ہوتا ہے، اسے اپنی حقیقی موجودگی باور کراتا ہے تا کہ وہ اپنے تخیلی تشکیلی کردار پر نظر ثانی کرے؛ اس پر انحصار سے آزادی کی جستجو کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ افسانے کی یہی ان کہی، جو در حقیقت اس کی کہی کا ضمیمہ ہے، سب سے اہم ہے۔

منٹو کا 'بدنامِ زمانہ' افسانہ 'بو' حاشیے پر متن لکھنے کی ایک اور مثال ہے۔ ادبِ لطیف کے سالنامے (۱۹۴۴ء) میں اشاعت کے ساتھ ہی اس افسانے پر کئی اطراف سے اعتراضات ہوئے جن کی تفصیل منٹو نے 'لذّتِ سنگ' میں پیش کردی ہے۔ خیام، عالمگیر، آئینہ جیسے اخبارات و رسائل اور پریس برانچ (لاہور) کے چودھری محمد حسین کی طرف سے اس افسانے پر فحاشی کا الزام تو قابلِ فہم تھا، مگر ترقی پسندوں کی طرف سے اعتراض سے آج بھی اکثر لوگوں کو اچنبھا ہوتا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر

نے 'بُو' کو ایک احمقانہ کہانی قرار دیا کہ اس میں مڈل کلاس کے ایک فرد کی جنسی بے راہ روی کو پیش کیا گیا ہے، نیز یہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے فرار پر مبنی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے کہ یہ "منٹو کی ضد اور جھنجھلاہٹ اور اس کی حد سے بڑھی ہوئی انانیت کی پیداوار ہے۔[۵]" دونوں آرا میں ایک ہی بات کہی گئی ہے کہ منٹو ترقی پسند ادب کے کینن سے منحرف تھے اور اس انحراف کا مفہوم ترقی پسندوں کے نزدیک جدیدیوں کی 'انفرادیت پرستی' تھا جو زندگی کے اہم ترین اجتماعی تقاضوں (غیر طبقاتی سماج کے قیام کے تقاضے) کی بجائے فرد کے 'بیمار جنسی رویّوں' پر توجہ دیتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسندی نے خود کو ایک 'مرکز' تصور کر لیا تھا۔ 'مرکز' اجارہ چاہتا ہے؛ ترقی پسندی کا 'مرکز' بھی اپنے تصورِ ادب کا اجارہ چاہتا تھا اور جہاں اس تصور سے انحراف نظر آتا تھا، اسے ہدفِ ملامت بنانے میں عار نہیں دیکھتا تھا۔ منٹو نے 'مرکز' سے انحراف کیا اور حاشیے کا بیانیہ لکھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے 'بُو' میں جس 'مرکز' سے بغاوت کی تھی وہ دوسری جنگ عظیم اور اس کا استعماری بیانیہ تھا۔ یہ بات 'لذّتِ سنگ' اور 'بُو' دونوں میں موجود ہے۔

لذّتِ سنگ میں منٹو لکھتے ہیں کہ:

> جب سے جنگ شروع ہوئی ہے، ادبِ جدید پر ایک نئے زاویے سے حملہ کیا جا رہا ہے... کہا جاتا ہے کہ جب ساری دنیا جنگ کے شعلوں میں لپٹی ہے، روز ہزاروں انسانوں کا خون مٹی میں مل رہا ہے... یہ نئے لکھنے والے کیوں خاموش ہیں... کیا ان کے قلم صرف جنسیات کی روشنائی ہی میں ڈوبتے ہیں؟

اگرچہ اس اعتراض رمطالبے کا جواب منٹو نے یہ دیا ہے کہ وہ ڈرپوک آدمی ہیں اور جیل سے ڈرتے ہیں، مگر یہاں اصل جواب چھپایا گیا ہے جو بالکل اس کے برعکس ہے۔ منٹو اگر ڈرتا تو تواتر سے وہ افسانے نہ لکھتا جن میں اسے ماخوذ کیا جاتا رہا اور جیل جانے کا قوی امکان ہوتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ منٹو کا تخلیقی وجود مقتدر اداروں، طبقوں اور نظریات کے وضع کردہ ادبی کینن کے تحت لکھنے سے سخت نفور تھا۔ 'مرکز' کی تابع فرمانی منٹو کی سرشت میں تھی نہ ان کے کرداروں میں۔

جنگِ عظیم میں 'مرکز' کی کئی خصوصیات تھیں: یہ 'غیر مقامی، حسّی تجربے سے باہر اور دور' تھی۔ جنگ منٹو کے لیے ایک 'مقامی، حقیقی، حسی' تجربہ نہیں تھی۔ (''میں اس جنگ کے بارے میں کچھ نہیں لکھوں گا۔ گولے اور تارپیڈو ایک طرف رہے، میں نے تو آج تک ہوائی بندوق بھی نہیں چلائی۔'' منٹو) تاہم منٹو اس سے لاتعلق نہیں تھے کہ ہندوستان سے باہر اور دور ہونے کے باوجود یہاں کے لوگوں پر اثر انداز ہو رہی تھی۔ سب سے بڑا اثر یہ تھا کہ جنگ نے انسانی وجود کے کئی بنیادی مطالبات کو حاشیے پر دھکیل دیا تھا۔ انسانی وجود کے معانی، انسانی وجود سے باہر اس تخیلی اور تشکیلی دنیا

نے متعین کیے تھے جسے ہم ریاست/استعمار کی آئیڈیالوجی کہہ سکتے ہیں۔ عین اس وقت جب جنگ نے، تباہی و بربادی اور اس کی خبروں اور شہریوں کی ذمے داریوں کے نئے نئے ریاستی بیانیوں کی وجہ سے پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لیا ہوا تھا، منٹو کا 'بو' لکھنا ایک کھلی بغاوت تھی۔ ریاست اور اشرافیہ سماج کے اس مطالبے کے خلاف بغاوت کہ ادیب نہ صرف جنگ کا بیانیہ لکھے بلکہ جنگ کے سلسلے میں ریاست کے نظریے کی طرف داری بھی کرے، اس فاشزم کی مذمت میں راج برطانیہ کا ساتھ دے جسے ایک دور دراز خطے میں وضع کیا گیا تھا اور عالمی طاقتوں نے جسے پوری انسانیت کے خلاف ایک مذموم حرکت قرار دیا تھا۔ منٹو نے اس کے برعکس 'بو' میں یہ دکھایا ہے کہ انسان کے لیے کئی ایسی چیزیں کہیں زیادہ اہم ہیں جو اشرافیہ سماج یا ریاست کی نظر میں غیر اہم اور حاشیائی حیثیت کی حامل ہوتی ہیں۔ منٹو اپنے افسانوں میں اس بات کو قبول کرنے سے انکار کرتے ہیں کہ 'مقامی، حسی، حقیقی' وجود کے معانی کوئی 'غیر مقامی، تخیلی مرکز' طے کرے۔

آج ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ 'بو' کو ایک جنسی افسانہ سمجھا گیا۔ بے شبہ اس میں نسوانی جسم اعضا اور جنسی تجربے کے بعض متعلقات ضرور بیان ہوئے ہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کہاں اور کس طور بیان ہوئے ہیں؟ کیا وہ افسانے کے بنیادی موضوع کے طور پر آئے ہیں یا بنیادی موضوع کے ضمنی بیان میں آئے ہیں؟ اس بات کا فیصلہ افسانے کے مرکزی موضوع کی وضاحت سے خود بہ خود ہو جاتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ 'بو' کا بنیادی موضوع حسِ شامّہ اور یادداشت کے ایک ازلی تعلق کی بازیافت ہے۔ (یادداشت کس کی ہے، یہ ہم اس تجزیے کے آخر میں دیکھیں گے)۔ اس تعلق کی نفسیاتی گرہوں کو رندھیر اور گھاٹن لڑکی کے اتفاقی وصل کے بیانیے سے کھولا گیا ہے۔ چناں چہ نسوانی اعضا کا بیان وہیں ہے، جہاں مذکورہ اتفاقی وصل کو یاد کیا جاتا ہے۔

پورا افسانہ ماضی نمائی (فلیش بیک) کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ رندھیر کو بار بار یاد آتا ہے کہ: "برسات کے یہی دن تھے... یہی... کھڑکی کے باہر جب اس نے دیکھا تھا تو پیپل کے پتے لرز لرز کر نہا رہے تھے... جیسے بارش کے قطروں کے ساتھ لگ کر تاروں کی تھوڑی تھوڑی روشنی گھلی سموئی ہوئی تھی۔" برسات اور برسات میں بھیگی ہوئی گھاٹن لونڈیا اور اس کا رندھیر سے چپٹنے کا واقعہ موتف ہے جو افسانے میں بہ تکرار ظاہر ہوتا ہے، تاکہ اس کی بنیادی اور علامتی جہت کی طرف [illegible] اشارہ کیا جا سکے۔ یہاں ولادی میر نوبوکوف کے پہلے ناول مریم (۱۹۲۶ء) کی طرف دھیان جاتا ہے۔ اس میں بھی حسِ شامّہ اور یادداشت کے تعلق پر کچھ غیر معمولی باتیں ملتی ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار گینن، برلن میں اپنے ایک کرم فرما ایلفا ئیروف کی بیوی مریم کو دیکھتا ہے تو اسے لگتا ہے کہ:

اسی عورت ہے جس سے اس نے نوجوانی میں عشق کیا تھا۔بس پھر کیا ہے، رندھیر کی طرح وہ بھی ماضی آفرینی کرنے لگتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ تب کھاڑی میں اسٹرابیری کے آخری آخری پودے بارش میں بھیگے ہوئے، پکے ہوئے اور شیریں مہک چھوڑتے تھے۔ وہ (مریم) غیر معمولی طور پر ان کی شیدائی تھی، دراصل وہ ہر وقت کچھ نہ کچھ چوس رہی ہوتی تھی: کوئی ڈنٹھل، پتا یا کوئی پھل۔ گیبن نے اس مہک کو مکرر گرفت میں لینے کی کوشش کی جو خزانی پارک کی تازہ خوشبو میں گھل مل گئی تھی۔ مگر گیبن کو فوراً احساس ہوتا ہے کہ: ''یادداشت ہر شے کو نئی زندگی دے سکتی ہے سوائے خوشبو کے، یہ الگ بات ہے کہ کوئی شے ماضی کو اس طرح مکمل طور پر زندہ نہیں کر سکتی جس طرح ماضی سے وابستہ خوشبو کر سکتی ہے۔'' بو اور یادداشت کے تعلق کی یہ گہری رمز ہے۔ منٹو کے رندھیر اور نوبوکوف کے گیبن میں بس فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر محسوس کرتا ہے اور ثانی الذکر اپنے محسوسات کا تجزیہ کرتا ہے، اسی لیے وہ بو اور یادداشت کے تعلق کے سلسلے میں ایک اہم حقیقت کا انکشاف کرنے میں کام یاب ہوتا ہے۔ تاہم دونوں میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کو ماضی کی عورتیں، فطرت کے پس منظر میں یاد آتی ہیں، خاص طور پر بارش۔ بارش ہر شے کی مہک کو دُونا کرتی ہے، مختلف خوشبوؤں کو آمیز کرتی اور پھر مٹی کی سوندھی سوندھی بو سمیت چہار اطراف پھیلا دیتی ہے۔

ہم اپنی دیگر حسّیات سے وابستہ یادوں کو آسانی سے تخیل میں لا سکتے ہیں، مگر بو کو نہیں۔ کسی دیکھے ہوئے منظر یا چہرے کے نقوش ذہن میں جلد تازہ ہو جاتے ہیں، مگر کسی شے کی مہک نہیں۔ حسِ شامہ کے حسّاسے (receptors)، دیگر حسّیات کے حسّاسیوں کی نسبت دماغ سے براہِ راست منسلک ہوتے ہیں، اس لیے بو کو ہم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ بو ایک غیر معمولی، شدید حسّی، مقامی تجربہ ہوتا ہے۔ تاہم بو کو محسوس کرنا ایک وقوفی عمل نہیں ہوتا۔ بو کے اپنے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ بو ہمیشہ اشیا کے ساتھ وابستگی میں 'بامعنی' بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بو ہمیں وہ سب پوری شدت اور بے مثال وضاحت کے ساتھ یاد دلاتی ہے جو بو سے وابستہ ہوتا ہے۔ لہٰذا دیکھیے کہ 'بو' میں رندھیر کو ماضی کے واقعات نہایت واضح اور شوخ محاکات کے ساتھ یاد آتے ہیں۔ مثلاً:

رندھیر نے ایک لحظے کے لیے خیال کیا کہ اس کے اپنے ہاتھوں نے اس گھاٹن لڑکی کے سینے پر نرم نرم گندھی ہوئی مٹی کو چابک دست کمہار کی طرح دو پیالوں کی شکل دے دی ہے... اس کے سینے پر چھاتیوں کے یہ ابھار دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی کے اندر جل رہے ہوں۔

رندھیر کی اس یادداشت کا گہرا تعلق اس بو کے ساتھ ہے جسے اس نے گھاٹن لڑکی کے جسم میں دریافت کیا تھا۔

ساری رات، رندھیر کو اس کے بدن سے عجیب و غریب قسم کی بو آتی رہی تھی... تمام رات اور پھر بالکل
گھاٹن بالکل قریب ہونے پر بھی ہرگز ہرگز اتنی زیادہ قریب نہ ہوتی۔ اگر اس کے ننگے بدن سے
یہ بو جو اس کے دل و دماغ کی ہر سلوٹ میں رینگ گئی تھی، اس کے پرانے اور نئے خیالوں میں
غور کیجیے یہاں بھی افسانے کے بیان کنندہ کا مقصود جنسی عمل کا بیان نہیں، بلکہ
اس مہک کی بازیافت ہے جسے رندھیر نے پہلی مرتبہ دریافت کیا تھا۔

بو اور یادداشت کے تعلق کی رمز اس سے کہیں گہری ہے، جس قدر اس افسانے کی
قرأت میں نظر آتی ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، بو شدید جنسی، وجود کی گہرائیوں میں اتر جانے
ہے، اس لیے اس کی 'معنویت' اجاگر کرنے کے لیے منٹو بو کا تقابل ان مصنوعی خوشبوؤں اور
سے کرتے ہیں جنھیں عورتیں اور مرد دوسروں کو رجھانے کی خاطر استعمال کرتے ہیں۔ اصل بو
مصنوعی عطر و خوشبوؤں کا فرق کم و بیش وہی ہے جو حاشیے اور مرکز کا ہے۔ دوسرے لفظوں میں بو سماجی
سیاق میں بھی معنی رکھتی ہے۔ بو نے ایک سماجی تصور کے طور پر جدید انسانی دنیا پر کافی گہرے
اثرات مرتب کیے ہیں۔ خوش گوار اور ناگوار بو کی تفریق نے جہاں نئے طبی تصورات پیدا کیے، وہیں
نفسیاتی اور جمالیاتی اقدار کی تشکیل کی۔ اسی پر بس نہیں مذکورہ تفریق نے طبقاتی امتیازات کو بھی جنم
دیا۔ جن طبقات میں اپنے جسم یا اپنے اردگرد اشیا کی (ناگوار) بو کو دور کرنے کی استطاعت نہیں
انھیں شہروں میں حاشیے پر دھکیل دیا گیا۔

پرفیوم، ڈیوڈرینٹ اور ٹوتھ پیسٹ کے اشتہارات میں آج بھی جسم کی (ناگوار) بو کے حامل
افراد کو دور پرے کرنے کا تفہیم ہوتا ہے۔ چناں چہ اصل بو اور مصنوعی بو میں تفریق وہی ہے جو مرکز
اور حاشیے میں ہے۔ مصنوعی بو یعنی اعلیٰ درجے کے پرفیوم اور 'اشرافیہ مرکز' میں تخلیق پاتے اور وہ
رکھتے ہیں اور مصنوعی بو اسی طرح اصل بو کو دور پرے کرنے کا میلان رکھتی ہے جس طرح
مرکز، حاشیے کو۔ 'بو' کا رندھیر اپنی بیوی سمیت ان تمام عورتوں سے دوری کے تجربے سے گزرتا ہے
جو مصنوعی خوشبوؤں سے اپنے بدن معطر رکھتی ہیں۔ یہ بھی اتفاق نہیں کہ رندھیر کی زندگی میں آنے
والی تمام عورتیں اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتی تھیں: عیسائی عورتیں اور اس کی بیوی جو فرسٹ کلاس
مجسٹریٹ کی بیٹی تھی۔

یہ ذکر بھی خالی از دل چسپی نہ ہوگا کہ جنگ شروع ہونے کے بعد بمبئی کی تمام بھولی
چھوکریاں آگزالری فورس میں بھرتی ہوگئی تھیں یا ڈانسنگ اسکول کھول لیے تھے، جن میں فقط گوروں
کو جانے کی اجازت تھی۔ اس طور انھوں نے مرکزی مقتدرہ کا ساتھ دے کر رندھیر جیسے ہندوستانیوں

ہے وہی فاصلہ اختیار کر لیا تھا، جو استعماری مرکز نے تمام ہندوستانیوں سے اختیار کیا ہوا تھا۔ اسی فاصلے کی وجہ سے اور اسی فاصلے کے تناظر میں اس گھاٹن لڑکی کا کردار متعارف کروایا گیا ہے جو بچوں کے کارخانے میں کام کرتی ہے۔ رندھیر اور گھاٹن مزدور لڑکی کا تعلق، شناخت کے اس بیانیے میں خاص معنویت رکھتا ہے جس میں یورپ اور اس سے متعلق ہر شے افضل اور ہندوستان اور اس سے متعلق ہر شے اسفل ہے۔ چناں چہ رندھیر کا گھاٹن لڑکی سے وصل، خود اپنی اصل شناخت کا حقیقی، حسی، مقامی اثبات ہے۔

یہی اصل شناخت، طبقۂ اشراف یا 'مرکز' سے تعلق کی وجہ سے یادداشت سے محو ہو گئی تھی اور یہی وہ اصل اور حقیقی شناخت تھی، جسے نظر انداز کرنے پر عالمی جنگ کا بیانیہ اصرار کرتا تھا۔ اس ضمن میں یہ بات خاصی معنی خیز ہے کہ گھاٹن لڑکی سے ملاقات سے پہلے رندھیر کو انگریزی اخبارات کا مطالعہ کرنے کے بعد بے زار بتایا گیا ہے۔ یہ بے زاری علامتی سطح پر قومیت پرستی کے ان بیانیوں سے بے زاری کا مفہوم رکھتی ہے جن کی ترویج میں انگریز، ان کے ہم نوا اور انگریزی اخبارات پیش پیش تھے۔ دوسری سطح پر یہ افسانہ عورت اور مرد کے حقیقی، ازلی اور اصلی تعلق کی بازیافت سے متعلق ہے۔

...وہ اس کا تجزیہ نہیں کر سکتا تھا، جس طرح بعض اوقات مٹی پر پانی چھڑکنے سے سوندھی سوندھی باس پیدا ہوتی ہے... لیکن نہیں وہ بو کچھ اور ہی قسم کی تھی۔ اس میں لونڈر اور عطر کا مصنوعی پن نہیں تھا، وہ بالکل اصلی تھی۔ عورت اور مرد کے باہمی تعلقات کی طرح ازلی اور اصلی۔

اسی لیے گوپی چند نارنگ نے رندھیر اور گھاٹن کے وصل کو پرش اور پراکرتی کے ملاپ کے طور پر دیکھا ہے۔[۶] افسانے کی یہ دونوں سطحیں ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ گھاٹن بلاشبہ 'پراکرتی کی طرح بے تفاعل ہے'، مگر کیا ہم اس کی 'خاموشی' کو اس کی سماجی شناخت سے الگ کر سکتے ہیں جو رسیوں کے کارخانے میں کام کرنے والی ایک معمولی مزدور لڑکی کی ہے؟ اس کی خاموشی، اس کی معاشی مشقت کے عمل سے لاتعلقی بھی تو ہو سکتی ہے۔ منٹو کا کمالِ فن ایک سے زیادہ جہات کو افسانے میں باہم آمیز کرنا ہے۔

☆☆☆

منٹو سماج کے حاشیائی کرداروں (جیسے کریم داد، ددا پہلوان، نکی، جانکی، سلطانہ، سوگندھی، زینو) کو افسانے کے کبیری کردار بناتے اور ان کے عزائم و طرزِ حیات کو افسانے کا نقطۂ ارتکاز (focalisation) بناتے ہیں۔ یہ عمل بجائے خود مرکز سے بغاوت کا دوسرا نام ہے۔ مرکز کی مسلسل کوشش ہوتی ہے کہ وہ ان مواقع کو مسدود کرتا چلا جائے جن کی مدد سے سماج کے حاشیے پر سسکتے، ٹھوکریں کھاتے لوگ اپنی

زندگی، اپنی مرضی سے جی سکیں۔ مرکز کی اس سعی مسلسل کا نشانہ مصنف بھی بنتے تھے۔ زیادہ تر تحریری قوانین کی مدد سے اور بعض اوقات ثقافتی اداروں اور ابلاغ و ترسیل کے ضابطۂ اخلاق کے ذریعے مرکز، لکھنے والوں کو خاص موضوعات پر خاص انداز میں لکھنے پر مجبور کرتا ہے۔ سب سے خاص موضوع خود 'مرکز' ہوتا ہے۔ 'مرکز' خود کو اپنی نظر اور زاویے سے لکھوانے کی کوشش میں رہتا ہے۔ ایک شدید قسم کی نرگسیت 'مرکز' میں ہوتی ہے۔ وہ اپنے اردگرد موجود تمام چیزوں اور تمام سرگرمیوں میں خود کو دیکھنا چاہتا ہے۔ اگر کہیں وہ براہِ راست اپنا نظارہ نہیں کر پاتا تو یہ خواہش کرتا ہے کہ سب نظریں دنیا کو اس زاویے سے دیکھیں جو 'مرکز' کا زاویہ ہے۔ لہٰذا اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ حاشیے پر موجود لوگوں کے وہی بیانیے تحریروں میں سامنے آتے ہیں جنھیں مرکز کی تائید و اشیر باد حاصل ہوتی ہے۔ اس امر کی قوی شہادت ہمیں نوآبادیاتی اور تانیثی بیانیوں میں ملتی ہے۔ 'نوآبادیاتی مرکز' تعلیمی، اخلاقی اور اصلاحی منصوبوں کے ذریعے خود کو لکھوانے کی کوشش کا اسیر رہتا ہے۔ مذکورہ منصوبوں سے متعلق تحریروں کے ذریعے، وہ سماج کے ان سب طبقات کی تخیلی دنیا میں ایک قیادتی قوت کے طور پر سرایت کرتا ہے جو پڑھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ منٹو کے زمانے میں ترقی پسند تحریک نے حاشیائی طبقات کی خاموشی کو زبان دینا شروع کر دی تھی۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ منٹو نے ترقی پسندی سے اثر قبول کیا تھا مگر یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ منٹو کا حاشیے کا تصوّر، ترقی پسندی کے پرولتاری طبقے کے تصور سے کہیں وسیع اور بعض صورتوں میں مختلف تھا۔ منٹو کا ترقی پسندوں سے بڑا اختلاف یہ تھا کہ: "ان [ترقی پسندوں] کا مسالہ براہِ راست روس کے کریملن سے بمبئی کی کھیت واڑی میں آتا تھا اور وہاں سے میکلوڈ روڈ پہنچتا تھا۔" (جیبِ کفن، یزید کا دیباچہ، ص ۲۲۳) جب کہ منٹو کے لیے اس کا اردگرد ہی اس کا مسالہ تھا۔ کریملن کی جدلیات، مرکز اور حاشیے میں جس رشتے کا تصور کرتی تھی، وہ معاشی تھا۔ مثلاً بورژوا طبقے کو وسائلِ پیداوار پر اجارہ حاصل ہوتا ہے، جب کہ پرولتاری طبقہ ان مزدوروں پر مشتمل ہوتا ہے جن کے پاس اپنی محنت کو بیچنے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ ان کی محنت سے جو سرمایہ پیدا ہوتا ہے، اس میں ان کا کوئی حصہ نہیں ہوتا۔ لہٰذا حاشیائی طبقات محض معاشی محرومی اور استحصال کا شکار تھے۔ باقی سب قسم کے استحصال، معاشی استحصال کا ضمیمہ تھے۔

ادھر منٹو کے لیے حاشیائی وجود کا تصور حیرت انگیز طور پر غالب کے تصور سے مماثل تھا۔ منٹو اپنی تحریروں میں بار بار غالب کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ فحاشی کے مقدمات میں اپنے دفاع سے لے کر اپنے افسانوں میں غالب کے خطوں اور اشعار سے مدد لیتے ہیں۔ (غالب پر ہلکے پھلکے

مضامین الگ ہیں) منٹو نے اپنے افسانوی مجموعے 'یزید' کا دیباچہ 'جیب کفن' کے عنوان سے لکھا ہے۔ جیب کفن کی ترکیب غالب کے اس شعر سے لی ہے: فارغ مجھے نہ جان کہ مانند صبح مہر ہے داغ عشق زینتِ جیب کفن ہنوز؛ جیب کفن پر داغ عشق انسان کی جس وجودی صورت حال کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہی منٹو کے کرداروں کی صورتِ حال ہے۔ یعنی انھیں اپنے وجود کے بعض انتہائی بنیادی سوالوں کا سامنا ہے۔ مرکز، اپنے ضمن میں جس اقتدار پسندانہ تصور کو فروغ دیتا ہے، اس میں یہ گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ حاشیائی وجود کو بنیادی سوالات کا سامنا ہو سکتا ہے۔ ان سوالات کو عام طور پر اشرافیہ یعنی مرکز ہی کی ملک سمجھا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو منٹو نے ایک غیر معمولی قدم اٹھایا۔ تاہم واضح رہے کہ منٹو نے انسانی وجود سے متعلق بنیادی سوالات کا وہ تصور سامنے نہیں رکھا جو اشرافیہ سے منسوب ہے۔ دوسرے لفظوں میں منٹو مرکز کو حاشیے کی طرف منتقل نہیں کرتے، حاشیے کے باطن ہی میں اس کا مرکز، بنیادی انسانی وجود دریافت کرتے ہیں۔ نیز اس وجود کی دریافت، حاشیائی کرداروں کی اپنی صورتِ حال کے تحت کرتے ہیں۔

اس ضمن میں منٹو کے متعدد افسانے بہ طور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ہتک، بابو گوپی ناتھ، میرا نام رادھا ہے، جانکی، ٹھنڈا گوشت، بو۔ ان سب کے مرکزی کردار وہی ہیں جنھیں سماج نے حاشیے پر دھکیلا ہوا ہے۔ تاہم افسانہ نگار نے انھیں اس حاشیائی مقام پر دکھایا ہے جہاں وہ 'مرکز' سے فاصلے پر ہیں؛ اسی فاصلے کی وجہ سے وہ اپنی زندگی اپنے ڈھنگ سے جینے کی 'آزادی' رکھتے ہیں۔ یہ 'آزادی' دراصل اپنے وجود کے کسی بنیادی سوال تک بے خوفی تک رسائی کا دوسرا نام ہے۔ خود منٹو نے ایک جگہ وضاحت کی ہے کہ:

> چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آ رہا ہے۔
>
> (لذت سنگ، ص ۶۱۹)

اس کا یہ مطلب نہیں کہ منٹو کو بیوی کے کردار کے بجائے رنڈی کا کردار زیادہ پسند ہے (اور منٹو کے معترضین نے اکثر یہی سمجھا ہے) بلکہ منٹو کا مقصود یہ ہے کہ مشقت اور جبر کی زندگی کے باوجود اگر کوئی شخص اس کے سلسلے میں مطمئن ہے تو اس میں منٹو کے لیے کوئی کشش ہے نہ دل چسپی۔ وہ راضی بہ رضا کی منفعل کیفیت کا حامل ہے، اس نے اپنے وجود کو ادھیڑ کر رکھ دینے والے جبر اور تسلط سے ایک نا قابلِ فہم سمجھوتا کر لیا ہے جو اپنی مکمل نفی کے برابر ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ منٹو کا افسانوی تخیل محض رنڈی کی طرف نہیں، اس رنڈی کی طرف التفات کرتا ہے جو اپنے حقیقی وجود کو لاحق اندیشوں کو اپنی لاشعوری گہرائیوں تک محسوس کرتی ہے۔ اس کا باطن اپنی حقیقی صورتِ حال کی دہشت کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔ یہاں ایک اہم بات واضح رہے کہ منٹو اپنے کرداروں کے لیے کسی بنیادی سوال سے دو چار ہونا لازم خیال کرتے ہیں، مگر ساتھ یہ شرط بھی عائد کرتے ہیں کہ وہ سوال ان کی 'مقامی اور حقیقی صورتِ حال' ہی کا زائیدہ ہو۔ ان کا افسانہ، ایک طوائف کی اس داخلی الجھن کو پورے جوشِ بیان سے پیش کرتا ہے جو بڑھتی عمر کی وجہ سے اسے اندر ہی اندر کھدیڑ رہی ہے، مگر اسی طوائف کے یہاں کسی ایسی الجھن کا سراغ نہیں لگائے گا جو اس طوائف کے پیشے کو حقارت کی نگاہ سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ منٹو کے کردار، اپنی صورتِ حال کو اپنی نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں، نہ کہ کسی اور کی نظر سے۔ جانکی جب عزیز، سعید اور نرائن، تین مختلف مردوں سے ایک ہی خلوص کے ساتھ جنسی رشتہ قائم کرتی ہے تو اس کے دل میں اس رشتے کے سلسلے میں کوئی ندامت ہے نہ خود اذیتی کا کوئی پہلو۔ اسی طرح بابو گوپی ناتھ اپنی محبوبہ زینت کے لیے جب کسی ایسے صاحبِ حیثیت کی تلاش میں بری طرح پریشان ہے جو زینت کو اپنی داشتہ یا بیوی بنا سکے یا پھر خود زینت ایسے ڈھنگ سیکھ جائے کہ مختلف آدمیوں سے روپیہ وصول کرتے رہنے میں کامیاب ہو سکے، تو اسے کسی لمحے اپنے اس کردار کے ضمن میں شرمندگی ہے نہ افسوس۔ وجہ فقط یہ ہے کہ وہ اپنے 'حاشیائی منطقے' میں خود کو آزاد محسوس کرتے ہیں۔ انھیں اپنی اس صورتِ حال کے سلسلے میں کئی قسم کے اندیشے، پریشانیاں، خوف ضرور لاحق ہیں، مگر انھیں اپنی 'دنیا' پر اس نظامِ اقدار کی عمل داری کا کوئی خطرہ نہیں جو 'مرکز' یا اشرافیہ کے نام سے موسوم ہے۔

منٹو کے افسانے، کسی بھی واحد تصوّر کے اجارے کو 'بے دخل' کرنے میں خاصی بے دردی سے کام لیتے ہیں؛ خواہ یہ اخلاقیات کا واحد تصوّر ہو، سیاست کا ہو، زندگی کرنے کا ہو یا لکھنے لکھانے سے متعلق ہو۔ واحد تصوّر طاقت کو اپنے اندر مرتکز کرنے اور پھر اجارہ قائم کرنے میں مسلسل کوشاں رہتا ہے۔ اپنی اس کوشش میں واحد تصوّر، دوسرے اور مختلف تصوّرات کی بیخ کنی کا نظام قائم کرتا ہے جس میں اخلاقی تعزیرات، ممنوعات، سزا و جزا کے قوانین شامل ہوتے ہیں۔ ہر واحد تصوّر خود کو مقدس بنا کر پیش کرتا ہے؛ وہ انسانوں کے لیے سماجی فلاح سے لے کر ان کی روحانی رفعت کے دعووں کا منظم و مربوط بیانیہ گھڑتا ہے۔ منٹو کا افسانہ واحد تصوّر کے ان تمام دعووں سے وابستہ تخیل کا پردہ چاک کرتا ہے۔ چناں چہ منٹو سے قومی و مذہبی اخلاقیات اور ترقی پسندی کے علم برداروں کی ناراضی سمجھ میں آتی ہے۔ دونوں واحد تصوّر کی مرکزیت پسندی کے قائل تھے۔

منٹو کے اکثر نقادوں نے ان کے افسانوں میں انسانیت پر یقین کو سراہا ہے۔اس کے لیے نچلے طبقے کے ان کرداروں کا ذکر کیا ہے جو اپنی تمام تر وحشیانہ خصوصیات کے باوجود اپنے آخری اور فیصلہ کن عمل میں انسانی اقدار کا تحفظ کرتے ہیں۔ جیسے ایشر سنگھ، بشن سنگھ اور دوسرے۔ یہ رائے بڑی حد تک منٹو کی اپنے افسانوں کے دفاع میں لکھی گئی تحریروں 'زحمت مہر درخشاں' اور 'لذت سنگ' سے ماخوذ ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ منٹو کے کردار انسانی اقدار کا تحفظ کیوں کر کرتے ہیں اور کیا یہ اقدار آفاقی ہیں یا کسی خاص صورتِ حال کی پابند؟ اصل یہ ہے کہ منٹو نے یہ رائے، اپنے دفاع میں پیش کی تھی اور اُس وقت پیش کی تھی جب واحد تصور یا مرکز یا اقتداری اشرافیہ کی طرف سے منٹو کے افسانوں پر فحاشی کے مقدمات قائم کیے گئے تھے۔ منٹو کا دفاع، بڑی حد تک اشرافیہ کی اخلاقیات کے اثبات سے عبارت تھا۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے سلسلے میں اپنے بیانِ صفائی میں منٹو نے لکھا تھا:

> ایشر سنگھ گندہ ذہن سہی، افسانے کا موضوع گھناؤنا سہی، لیکن کیا اس کو پڑھنے کے بعد ہمیں انسانیت کی وہ رمق دکھائی نہیں دیتی جو ایشر سنگھ کے سیاہ قلب میں خود اس کا مکروہ فعل پیدا کرتا ہے، اور یہ ایک صحت مند چیز ہے کہ اس افسانے کا مصنف انسانوں کی انسانیت سے مایوس نہیں ہوا۔

افسانے پر چوں کہ اعتراضات اخلاقی نوعیت کے تھے، اس لیے ان کا اخلاقی جواب دینے پر منٹو مجبور تھے۔ منٹو (اور منٹو کی طرف سے پیش ہونے والے گواہوں) نے یہ ضرور کہا تھا کہ اگر کوئی تحریر ادب ہے تو وہ فحش نہیں ہو سکتی، مگر یہ جواب سو فیصد درست ہونے کے باوجود مذہبی اور ریاستی مقتدرہ کو قبول نہیں تھا۔ چناں چہ منٹو کو اسی مقتدرہ کی اخلاقیات کو اپنے افسانے میں ظاہر کرنا پڑا۔ اس کا 'سیاسی' فائدہ منٹو کو ضرور ہوا، مگر ان کے افسانے کی تفہیم کا عمل اپنے حقیقی تناظر میں جاری نہ رہ سکا۔

انسانیت پر منٹو اور ان کے کرداروں کے ایمان کا بیانیہ، بادی النظر میں درست نظر آنے کے باوجود، کرداروں کی حقیقی صورتِ حال پر پردہ ڈالتا ہے۔ منٹو نے یہ بجا کہا تھا کہ کوئی ادب پارہ فحش نہیں ہوتا، اس لیے کہ فحاشی ایک سماجی اور اخلاقی تصور ہے اور ادب ایک جمالیاتی مظہر ہے۔ دونوں اہم ہیں، مگر اپنے اپنے دائرے میں؛ ایک کی روشنی میں دوسرے کی جانچ نہیں کی جا سکتی، اس لیے کہ دونوں کی اقدار مختلف ہیں۔ دونوں میں کچھ مشترک قدریں تلاش کی جا سکتی ہیں، مگر ایک کے مکمل اقداری نظام کو دوسرے مظہر کے لیے کسوٹی نہیں بنایا جا سکتا۔ جو لوگ ایسا کرتے ہیں وہ ایک کی دوسرے پر حاکمیت چاہتے ہیں۔ بایں ہمہ سوال یہ تھا کہ جنسی مناظر و متعلقات کا بیان کیوں کر فحش نہیں ہوتا؟ منٹو نے اس کا جواب ترغیب میں تلاش کیا۔ اگر ادب میں جنسی جذبات ابھارنے کی ترغیب ہے تو وہ فحش ہے، وگرنہ نہیں۔ حق یہ ہے کہ یہ خاصا کم زور جواب تھا، اس لیے کہ جنس کے

بھوکے کے لیے کسی بھی چیز میں ترغیب ہو سکتی ہے جو جنسی اعضا یا جنسی عمل سے ذرا سی مماثلت بھی رکھتی ہو۔منٹو کے افسانوں کو جو چیز فحش ہونے سے بچاتی ہے، وہ ان کے کرداروں کے باطن کا انکشاف ہے، جسے وہ نا قابل بیان بے رحمی، مگر بے حد سادہ انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ہر جگہ ان کے کرداروں کا باطن کسی اخلاقی قدر کا حامل نہیں۔

ایسے افسانوں کی ایک بڑی تعداد ان کے یہاں موجود ہے جن کا موضوع جنس اور مکروہ فعل ہے مگر وہ صحت مند چیز موجود نہیں جسے انسانیت کہا گیا ہے۔مثلاً ان کا افسانہ 'اللہ دتا' زنائے محرم کو موضوع بناتا ہے۔اللہ دتا اور اس کی بیٹی زینب اس 'مکروہ رشتے' میں خوش ہیں، اس قدر کہ جب اللہ دتا اپنی بھتیجی اور بہو صغریٰ سے یہی رشتہ استوار کرنے لگتا ہے تو زینب چیخ اٹھتی ہے کہ اسے سوتن قبول نہیں۔اسی طرح افسانہ '۱۹۱۹ء کی ایک بات' میں طوائف زادہ تھیلا رولٹ ایکٹ کے خلاف ایجی ٹیشن میں اپنی جان دے دیتا ہے۔

اس نے کسی قمار خانے کی لڑائی بھڑائی میں اپنی جان نہیں دی تھی۔وہ شراب پی کر دنگا فساد کرتے ہوئے ہلاک نہیں ہوا تھا۔اس نے وطن کی راہ میں بڑے بہادرانہ طریقے پر شہادت کا جام پیا تھا۔وہ ایک طوائف کے بدن سے تھا،لیکن طوائف ماں تھی،اور شمشاد اور الماس اس کی بیٹیاں تھیں اور یہ تھیلے کی بہنیں تھیں... طوائفیں بعد میں تھیں۔

تھیلے نے عام موت کی بجائے شہادت قبول کی،مگر جن کی گولیوں سے اس کے جسم کو چھلنی کیا گیا تھا،انھی صاحب لوگوں کے بلاوے پر شمشاد اور الماس ان کے یہاں جاتی، ''الف ننگی ہوتی ہیں... اور اپنے شہید بھائی کے نام پر بٹا لگاتی ہیں۔''

منٹو کا افسانہ یہ باور کراتا ہے کہ انسانی تخیل اور عمل میں کچھ بھی ممکن ہے۔چناں چہ منٹو خود کو ایسے مصنفین کی صف میں شامل کرتے ہیں، جو انسانی تخیل اور عمل کے ممکنات پر،خواہ وہ کس قدر عام، اخلاقی ڈگر سے ہٹے ہوئے ہوں،کوئی قدغن نہیں لگاتے۔یہی نہیں،منٹو جنسی، اخلاقی، سماجی کج رویوں کے جواز کو افسانوی بیانیے کا حصہ بھی نہیں بناتے۔وہ فقط ان کی 'موجودگی' کا تاثر ابھارتے ہیں۔تاہم اس 'موجودگی' کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔منٹو اپنے حق میں یہ دلیل اکثر لاتے ہیں کہ وہ اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھتے، جو کچھ سماج میں موجود ہے، بس اسے لکھتے ہیں۔'طوائف کا ذکر فحش نہیں، اس کا وجود فحش ہے۔' اپنی دلیل میں یہ اہم نکتہ شامل کرتے ہوئے وہ سماج کو للکارتے ہیں کہ اگر اس کا ذکر ناگوار ہے تو اس کا وجود ختم کر دیجیے۔اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ کسی شے کی 'باہر، حقیقی موجودگی' اور اس کی 'لسانی، فکشن میں موجودگی' میں کوئی فرق نہیں۔یہ ایک عام تجربہ ہے کہ ایک شے

باہر موجود ہو اور لوگوں میں کسی ردِ عمل کو نہ ابھارتی ہو، مگر اسی شے کا ذکر، بیانیہ، ترجمانی شدید ردِ عمل پیدا کرتے ہیں۔ نیز یہ بھی ممکن ہے کہ ایک بیانیے کا ردِ عمل دوسرے کے مقابلے میں شدید ہو یا مختلف ہو۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کے افسانوں کا اگر ردِ عمل ہوا تو اس کی وجہ منٹو کا کچھ خاص موضوعات اور طبقات کی 'لسانی، فکشن میں موجودگی' خلق کرنا تھا۔

یہ افسانے ہمارے اس موقف کی تردید نہیں کرتے کہ منٹو کو وہ حاشیائی کردار زیادہ عزیز ہیں جو داخلی الجھنوں کا شکار ہیں۔ ابھی جن افسانوں کا ذکر ہوا ہے، ان کے کردار انحراف کرتے ہیں۔ یہ افسانے باور کراتے ہیں کہ ضروری نہیں کہ انحراف آدمی کے اندر کسی نفسیاتی یا وجودی الجھن کو بھی جنم دے۔ ایسے افسانے ہمیں انسانی فطرت کا ایک انوکھا تصور تو دیتے ہیں، اور اس وجہ سے ہماری توجہ کھینچتے ہیں، مگر فنی حوالے سے ہمیں متاثر نہیں کرتے۔ منٹو کے وہ افسانے فنی اعتبار سے کہیں بڑے ہیں جن کے کرداروں کو داخلی سطح پر کسی بحران کا سامنا ہے۔ (تسلیم کرنا ہوگا کہ موضوع اور فن کا آپس میں گہرا رشتہ ہے) یہ بحران انھیں اپنے وجود (جس کا منٹو سماجی اور ثقافتی تصور رکھتے ہیں) کی ان گہرائیوں تک لے جانے کا ذریعہ ثابت ہوتا ہے، جن سے وہ عام حالت میں قطعی بے خبر ہوتے ہیں۔ ایشر سنگھ کے لیے چھے آدمیوں کا قتل معمول کی بات تھی کہ فسادات میں دوسری شناخت کے لوگوں کو بھون ڈالنا، معیوب نہیں لگتا تھا، مگر تھوہر کی جھاڑیوں تلے ایک سندر لڑکی کو لٹا کر ایشر سنگھ نے اس کی طرف جوں ہی ''پتا پھینکا'' اور اس کے لاش، ٹھنڈا گوشت ہونے کا علم ہوا تو وہ 'معمول کی حالت' سے باہر آ گیا۔ ایک لمحے نے اس کے اندر آندھی چلادی؛ وہ اپنی اس شخصیت سے محروم ہو گیا جس نے اسے کلونت کور سے گہرے گرم مراسم کے قابل بنایا ہوا تھا۔ یہ بحران کا لمحہ، خاصا گمبھیر، پیچیدہ، الجھا ہوا تھا، اور اس سے نکلنے کی کوئی صورت اسے نظر نہیں آ رہی تھی۔ منٹو نے ایشر سنگھ کے بحران میں اس کی انسانیت دریافت کی ہے، تاہم اسے ایشر سنگھ کی 'شخصیت کشی' (depersonalisation) کی ایک ایسی صورت قرار دینا زیادہ مناسب ہوگا جس سے نجات کی کوشش میں وہ ناکام ہوتا ہے۔

شخصیت کشی کے عارضے میں آدمی اپنی اور اردگرد کی شناخت کی اہلیت کھو دیتا ہے۔ ایشر سنگھ کی یہ اہلیت یک سر ختم نہیں ہوئی، بری طرح مجروح ہوئی ہے۔ وہ کلونت کور کو پہچانتا ہے، اس سے اپنے گہرے گرم تعلق کی خبر بھی رکھتا ہے، یہاں تک کہ اس تعلق کو بحال کرنے کی اپنی سی کوشش بھی کرتا ہے۔ ''جتنے گر اور جتنے داؤ اسے یاد تھے سب کے سب اس نے پٹ جانے والے پہلوان کی طرح استعمال کر دیے، پر کوئی کارگر نہ ہوا۔'' یعنی ایشر سنگھ نے اپنی شخصیت کی بحالی کی پوری کوشش کی، مگر ناکام رہا۔ تھوہر کی جھاڑیوں نے اس کے پورے وجود کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ اس کی یادداشت

میں بس یہ واقعہ اٹک کر رہ گیا تھا: ''وہ... وہ مری ہوئی تھی... لاش تھی... بالکل ٹھنڈا گوشت۔'' ایک سندر لڑکی ٹھنڈے گوشت میں بدل گئی تھی، اپنی ذات اور اپنی دنیا سے قطعی بیگانہ ہو گئی تھی اور اس بیگانگی سے بھی بے خبر ہو گئی تھی۔ اس کی موت ایک مکمل اور مطلق بے گانگی کی علامت بن گئی تھی۔

اگر ہم اس افسانے کو اس کے داخلی سیاق میں دیکھیں، جو فسادات سے عبارت ہے، تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسادات شخصیت کشی کے اجتماعی عارضے کی علامت تھے۔ ان فسادات میں جس قدر بربریت، وحشت اور نفرت کا مظاہرہ ہوا، وہ نئی قومی شناختوں کے نام پر ہوا۔ مسلم، سکھ، ہندو ایسے ہتھیار بن گئے تھے جن کی مدد سے دوسری مذہبی شناخت کے حامل کی جان، عزت اور مال کو تہس نہس کرنا جائز ہو گیا تھا۔ یہ سب اُس زمین پر ہوا جہاں یہ سب لوگ صدیوں سے پُرامن زندگی بسر کر رہے تھے۔ متفرق مذہبی شناختیں ان کے مابین معمول کے انسانی روابط میں حائل نہیں ہوئی تھیں۔ مگر آزادی کی تحریکوں کے ساتھ ہی یہ متفرق شناختیں باہم دست و گریباں ہونے لگی تھیں۔ اس افسانے کی اشاعت کے بعد پریس ایڈوائزری بورڈ کا اجلاس ہوا جس کے کنوینز فیض تھے، اس میں اوروں کے علاوہ چودھری محمد حسین بھی تھے (جو منٹو پر خاص مہربان تھے)۔ انھوں نے کہا تھا: ''اس کہانی کی تھیم یہ ہے کہ ہم مسلمان اتنے بے غیرت ہیں کہ سکھوں نے ہماری مردہ لڑکی تک نہیں چھوڑی۔'' ہر چند یہ رائے خاصی مضحکہ خیز ہے، مگر اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ تب ہر واقعے کی تعبیر قومی شناخت کی بنیاد پر کی جانے لگی تھی۔ لہٰذا افسانے میں سندر لڑکی کی سرد لاش اجتماعی شخصیت کشی کا سمبل ہے۔ ایک مثالی تصور کے بے آبرو ہو کر مٹ جانے کی علامت ہے۔

ایشر سنگھ نے محض موت کی مطلق بے گانگی کا دہشت ناک تجربہ نہیں کیا تھا۔ موت اس کے لیے معمول کا تجربہ تھی۔ جس بات نے ایشر سنگھ کے تجربے کو دہشت ناک بنایا، وہ موت اور جنس کا ایک بالکل غیر متوقع، قطعی نا قابلِ تصور اور حد درجہ متناقض اجتماع تھا۔ وہ اس نا قابلِ قیاس و تصور تناقض اور دہشت ناک تجربے کی تاب لانے سے قاصر تھا۔ لہٰذا وہ اپنی شخصیت کھو بیٹھا تھا۔ ایشر سنگھ کے تجربے کی مرکزی جہت، اپنی پہلی شخصیت یا شناخت کی گم شدگی کی آگہی نہیں تھی (یہ ضمنی جہت ضرور تھی) اپنی پہلی شناخت کو بحال نہ کر سکنے کی ناکامی تھی۔ اس کا ملال پہلی شناخت سے دوری نہیں، اس کی طرف لوٹنے میں اس کی بے بسی میں ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کو جنسی افسانہ کہنے والے، کس قدر سادہ لوح تھے! ان کا دھیان اس طرف نہ جا سکا کہ یہ افسانہ، جنس سے نہیں اس شناخت کے سوال سے جڑا ہے، جو تقسیمِ ہند اور فسادات میں دگرگوں ہو گئی تھی اور جس نے تقسیم سے پہلے کی معمول کی صورتِ حال اور شناخت کی طرف مراجعت کو ناممکن بنا دیا تھا۔ آزادی کے بعد برصغیر میں

ہوئی قومی شناختیں قائم ہوئیں، ان کے بیچ آج بھی تھوہر کی جھاڑیاں حائل ہیں۔

منٹو کے افسانوی فن کے سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ وہ عورت اور مرد کے گہرے مراسم کے بیانیے کو اکثر سماجی اور قومی شناخت کی تمثیل بناتے ہیں۔ افسانہ 'بو' اور 'ٹھنڈا گوشت' اس کی مثال ہیں۔

☆☆☆

افسانہ 'ٹیٹوال کا کتا' بھی اس مضحکہ خیز صورتِ حال سے متعلق ہے، جس میں ایک 'غیر مرئی طاقت' (مرکز ہمیشہ غیر مرئی ہوتا ہے) حاشیے پر دھکیلے گئے، عام لوگوں کو گرفتار کرتی ہے۔ تقسیم ہند کے کچھ ہی عرصہ بعد شروع ہونے والی کشمیر کی جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا، یہ افسانہ دونوں محاذوں پر موجود سپاہیوں کی وجودی صورتِ حال کا بیانیہ ہے۔ یہ عام ہندوستانی اور پاکستانی سپاہی ہیں جنھیں 'غیر مرئی طاقت' نے ایک ایسی صورتِ حال میں دھکیل دیا ہے کہ انھیں سمجھ نہیں آتا کہ کیا کریں۔ ''پہاڑی مورچوں میں دونوں طرف کے سپاہی کئی دن سے بڑی کوفت محسوس کر رہے تھے کہ کوئی فیصلہ کن بات وقوع پذیر کیوں نہیں ہوتی۔'' وہ زیادہ تر پتھریلی زمین پر اوندھے یا سیدھے لیٹے رہتے تھے اور جب حکم ملتا تھا، ایک دو فائر کر دیتے تھے۔ ان کا وجود سمٹ سمٹا کر بس اس قدر رہ گیا تھا کہ وہ اپنے افسر کے حکم کی بھاری آواز سن سکے اور آناً فاناً اس پر عمل کرتے ہوئے بندوق کا گھوڑا دبا دے۔ وجود کی یہ صورتِ حال خاصی لغو تھی اور حد درجہ بے زار کن۔ وہ اس سے نکلنا چاہتے تھے۔ چناں چہ ان کا جی چاہتا تھا کہ موقع بے موقع ایک دوسرے کو شعر سنائیں، کوئی نہ سنے تو ایسے ہی گنگناتے رہیں۔ جنگی محاذ کی اکتاہٹ بھری لغویت کو شکست دینے کا انھیں یہی ایک فطری اور سہل طریقہ لگتا۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ لغو صورتِ حال سے نجات کا کوئی دوسرا طریقہ نہیں تھا۔ روزمرہ کے لڑائی جھگڑوں سے لے کر قومی و عالمی جنگوں کا ایک محرک وہ بے ہودگی ہے جو اکثر کسی خاص وجہ کے بغیر انسانوں پر طاری ہو جاتی ہے۔

زندگی کا عمومی واہیات پن، انسانوں کو تشدد پر اکساتا ہے۔ لہٰذا جنگی محاذ کی لغویت کا ایک فوری حل تو خود بندوق تھی، مگر اس پر ان کو حقیقی اختیار نہیں تھا؛ وہ اپنی مرضی سے فائر نہیں کر سکتے تھے، ایک غیر مرئی طاقت فیصلہ کرتی تھی کہ کب انھیں فائر کھولنا اور کب تک لبلبی پر اپنی انگلیاں جمائے رکھنا ہے۔ یہ صورتِ حال ان کی بے زاری میں مزید اضافہ کرتی تھی۔ بنتا سنگھ نے ہیر کے دو بند گائے، مگر پھر اچانک خاموش ہو گیا۔ ''ایسا معلوم ہوتا تھا کہ خاکستری پہاڑیوں نے بھی اداسیاں پہن لی تھیں۔ جمعدار ہرنام سنگھ نے تھوڑی دیر کے بعد کسی غیر مرئی چیز کو موٹی سی گالی دی اور لیٹ گیا۔'' ہیر

گا کر اس نے خود کو اور ساتھیوں کو یہ باور کرانا چاہا کہ اس کا دل، محاذ پر اسے تفویض کردہ کردار کے ساتھ نہیں۔ نیز پہاڑوں اور پرندوں کی دنیا میں ہیر گانا بندوق کے فائر کرنے کے مقابلے میں فطری تھا ہی، اس کے علاوہ یہ جنگی صورتِ حال کے اس ثقافتی متبادل کو سامنے لاتا تھا جو دونوں محاذوں کے سپاہیوں کی روحوں میں مضمر تھا اور جسے تقسیم نہیں کیا جا سکا تھا۔ تاہم لوک ادب کو جنگ کا متبادل بنا کر پیش کرنا، ان سپاہیوں کے لیے جس قدر فطری تھا، اس سے کہیں زیادہ خطرناک تھا۔ جنھوں نے ہاتھ میں بندوق تھما کر پہاڑ پر قبضے کے لیے بھیجا تھا، ان کا غیر مرئی وجود ہر وقت ان پر منڈلاتا رہتا تھا اور ان کے باطن کی گہرائی سے اٹھنے والی آوازوں کو خوف آمیز تحکم کے ساتھ خاموش کر دیا کرتا تھا۔ اس کے جواب میں وہ فقط ایک موٹی سی گالی دے کر رہ جاتے تھے۔ ہیر کے جو بند بنتا سنگھ نے گائے، ان میں ایک مصرع اس کے دل ہی کی آواز تھا: ''ہک باز تو کانگ نے کونج کھوئی دیکھاں چپ ہے کہ کرلاؤندانی۔''

ٹیٹوال کی پہاڑی پر کسی فیصلہ کن بات کے وقوع پذیر ہونے کے انتظار میں اکتائے ہوئے سپاہیوں کے درمیان اچانک ایک کتّا نمودار ہوتا ہے، جو اپنے حاشیائی وجود کی لعنت میں گرفتار سپاہیوں کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ جو کام پہلے گولیوں سے لیا جا رہا تھا، اب اس کتّے سے لیا جانے لگتا ہے۔ ٹیٹوال کی پہاڑی پر پھرنے والا یہ ایک آوارہ کتّا ہے جو شاید خوراک کی بو سونگھ کر ادھر آ نکلا ہے، مگر وہ اس نئی حقیقت سے کہاں آگاہ تھا کہ جس پہاڑی کو وہ اپنا مسکن سمجھتا تھا، وہ متنازع ہو چکی ہے۔ کتّے نے ایک متنازع علاقے میں آ کر اپنی جان خطرے میں ڈال لی تھی۔ جنگی محاذ پر موجود سپاہیوں کے یہاں اپنی نئی قومی شناخت کا شعور اس قدر صریح اور غلبہ انگیز ہے کہ جمعدار ہرنام سنگھ کتے کو اپنے تھیلے سے بسکٹ نکال کر دیتے ہوئے کہتا ہے: ''ٹھیر، کہیں پاکستانی تو نہیں۔'' اگرچہ اس بات پر سب ہنستے ہیں، مگر بنتا سنگھ جب کہتا ہے کہ: ''نہیں جمعدار صاحب، چپڑ جھن جھن ہندوستانی ہے۔'' اس لیے کہ بنتا سنگھ نے جب اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا تو اس نے مزاحمت نہیں کی، اپنائیت کا احساس دلایا۔ وجہ بڑی واضح ہے: برصغیر میں عام طور پر کتّا شخص کی بجائے جگہ سے انسیت کا رشتہ قائم کرتا ہے اور اس جگہ پر موجود تمام لوگوں کے لیے وفاداری کے جذبات رکھتا ہے۔ کتّے کو ہندوستانی شناخت دیے جانے پر ایک نوجوان سپاہی تبصرہ کرتا ہے کہ: ''اب کتوں کو بھی ہندوستانی ہونا پڑے گا یا پاکستانی۔'' اس تبصرے میں طنز سے زیادہ اس تلخ حقیقت کا انکشاف ہے کہ قومی شناخت ایک قطعی اور ہمہ گیر تبدیلی (conversion) کی طالب ہوتی ہے اور وہ اپنی لپیٹ میں آدمی کی پوری شخصیت ہی کو نہیں، اس سے وابستہ اشیا، مقامات، مظاہر کو بھی لے لیتی ہے۔ لہٰذا اس

میں کوئی حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ تقسیم ہند کے بعد شہروں اور شاہراہوں کو نئی قومی شناخت دینے کی عام روش وجود میں آئی۔

برصغیر کے سماج میں کتا حاشیائی وجود کی سب سے بڑی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں طرف کے سپاہی اس پر وہی شناخت مسلط کرنے کا اقدام کرتے ہیں، جو غیر مرئی قوت نے ان پر مسلط کی تھی۔ پہلے ہندوستانی سپاہی اس کے گلے میں اس کی شناخت لٹکاتے ہیں۔ ''چپڑ جھن جھن، یہ ہندوستانی کتا ہے۔'' اور جب یہ کتا پاکستانی محاذ پر پہنچتا ہے تو اس زمین پر اس کی ہندوستانی شناخت کیوں کر قبول کی جا سکتی ہے، چناں چہ اس کو نئی شناخت دی جاتی ہے: ''سپڑ سن سن، یہ کتا پاکستانی ہے۔'' اور پھر اسے ہندوستان کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے۔ یہ دشمن کا جواب تھا۔ چپڑ جھن جھن اور سپڑ دھن دھن میں وہی گولیوں کی گھن گرج ہے، جس کے ذریعے اپنی طاقت کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ کتے کی شناخت کے ساتھ ہکاری اور گرج دار اصوات کا اضافہ، تحکم و طاقت کے لسانی مظاہرے کے سوا کچھ نہیں۔ اس نوع کا لسانی تحکم، مسلط کردہ شناختوں کا لازمہ ہوتا ہے۔ ایک ہی کتے کی دو ایسی شناختیں کیوں کر ممکن تھیں، جو ایک دوسرے کی حریف تھیں۔ چناں چہ وہ کتا دونوں طرف کی گولیوں کا نشانہ بنتا ہے۔ ایک طرف شہید ہوا اور دوسری طرف 'کتے کی موت' مرا۔

'ٹیٹوال کا کتا' میں کتے کی موت ایک اور گہری معنویت کی حامل بھی ہے۔ ہندو اساطیر میں کھندوب مرہٹوں کا سرپرست دیوتا ہے جو جنگجو قوم ہے۔ کھندوب، شیو جی کا ایک نیا جنم سمجھا گیا ہے۔ کھندوب اپنی بیوی مہلسا یا پاربتی اور ایک کتے کے ساتھ مانی اور ملا نام کے دو عفریتوں کو ٹھکانے لگاتا ہے، مگر ان عفریتوں کا جہاں جہاں خون گرتا ہے، وہیں ایک اور عفریت پیدا ہونے لگتا ہے۔ بالآخر کتا کھندوب کی مدد کو آتا ہے؛ وہ ان عفریتوں کا تمام خون پی جاتا ہے، یوں ان کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔[۲] کتے کا یہ اساطیری کردار، محض ایک وفادار جانور کا نہیں، نجات دہندہ کا بھی ہے۔ 'ٹیٹوال کا کتا' میں بھی کتا عین جنگ کے محاذ پر ظاہر ہوتا ہے اور اپنے اساطیری مفہوم میں اس بات کا امکان رکھتا ہے کہ وہ اس 'عفریت' اور اس 'مرکز' کو ٹھکانے لگا سکے جس نے دونوں طرف کے سپاہیوں کو ایک عجب لغویت میں مبتلا کر رکھا ہے۔ ٹیٹوال کی پہاڑی پر موجود عفریت، مانی اور ملا سے مختلف نہیں؛ محاذ کے دونوں طرف دو مختلف ناموں سے موجود ہے۔ اس کے خاتمے کی کوشش سے جو خون گرا، اس سے نئے عفریت پیدا ہوئے جنھیں دونوں ملکوں کی سڑسٹھ سالہ تاریخ کے اوراق پر دیکھا جا سکتا ہے۔ لہٰذا ٹیٹوال کے کتے کی موت، مانی اور ملا جیسے عفریتوں کو زندہ رکھنے کی علامت ہے۔

کتے کے ساتھ شناخت کا یہ خونی کھیل ایک طرف تو اسی شناخت کی آئیڈیالوجی کی تمثیل ہے

جس نے سینتالیس کے فسادات کی شکل اختیار کی اور دوسری طرف جنگ کی صورت حال نے دونوں طرف کے سپاہیوں کو جس مضحکہ خیزی میں مبتلا کیا تھا، اس سے عہدہ برآ ہونے کی ایک صورت ہے، جو اتنی ہی مضحکہ خیز ہے۔ واضح رہے کہ یہ مضحکہ خیزی، نہایت بنیادی قسم کے وجودی سوالات کے سلسلے میں حاشیائی کرداروں کی بے بسی سے پیدا ہوئی تھی۔ اگر ہم اس افسانے کو منٹو کے اسی موضوع پر ایک دوسرے افسانے 'آخری سلیوٹ' کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو ان بنیادی وجودی سوالات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ 'آخری سلیوٹ' کے یہ حصے دیکھیے:

صوبیدار رب نواز سوچتا کہ یہ سب خواب تو نہیں۔ پچھلی بڑی جنگ کا اعلان۔ بھرتی، قد اور چھاتیوں کی پیمائش، پی ٹی، چاند ماری اور پھر محاذ۔ اِدھر سے اُدھر، اُدھر سے اِدھر، جنگ کا خاتمہ۔ پھر ایک دم پاکستان کا قیام اور ساتھ ہی کشمیر کی لڑائی۔ اوپر تلے کتنی چیزیں۔ رب نواز سوچتا تھا کہ کرنے والے نے سب کچھ سوچ سمجھ کر کیا ہے تاکہ دوسرے بوکھلا جائیں اور سمجھ نہ سکیں، ورنہ یہ بھی کوئی بات تھی کہ اتنی جلدی اتنے بڑے انقلاب برپا ہو جائیں۔

پہلے سب مل کر ایک ایسے دشمن سے لڑتے تھے جن کو انھوں نے پیٹ اور انعام و اکرام کی خاطر اپنا دشمن تعین کر لیا تھا۔ اب خود وہ دو حصوں میں بٹ گئے تھے۔ پہلے سب ہندوستانی فوجی کہلاتے تھے، اب ایک پاکستانی تھا اور دوسرا ہندوستانی۔ ادھر ہندوستان میں مسلمان ہندوستانی فوجی تھے۔ رب نواز جب ان کے متعلق سوچتا تو اس کے دماغ میں ایک عجیب گڑبڑ سی پیدا ہو جاتی۔

رب نواز بہت سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ یہ باریک باریک باتیں فوجی کو بالکل نہیں سوچنا چاہئیں۔ اس کی عقل موٹی ہونی چاہیے۔

اپنے وجود کو لاحق ان بنیادی سوالوں کے سلسلے میں رب نواز گنگ ہے۔ فوجی کی عقل موٹی ہونی چاہیے، ان سوالوں کے سلسلے میں اس کی اس بے بسی کے اعلان سے عبارت ہے جو اس کے حاشیائی کردار کے شعور کی زائیدہ ہے۔ اس سے بڑھ کر انسانی بے بسی کیا ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ جو عمل کر رہا ہو، اسی کی معنویت جاننے کے استحقاق سے محروم ہو۔ وہ کسی اور کے لکھے متن کی ایک ایسی قرأت پر مجبور ہو جس میں اسے اپنے وجود کے معنی لازماً گم کرنے پڑتے ہوں۔

'آخری سلیوٹ' کا رب نواز 'کرنے والے نے سب کچھ سوچ سمجھ کر کیا ہے' کہہ کر اسی نادیدہ 'مرکز' اور غیر مرئی قوت کی طرف اشارہ کرتا ہے جیسے 'ٹیٹوال کا کتا' میں بنتا سنگھ موٹی سی گالی دیتا ہے۔

افسانہ 'نکی' میں 'مرکز' سماجی مقتدرہ اور صنفی امتیاز کی صورت ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کی داستانِ حیات ہے جو دس برس تک اپنے شوہر گام کے مظالم سہتی ہے۔ بالآخر ''جب وہ گام کے

سدھار کے لیے دعائیں مانگ مانگ کر عاجز آ گئی تھی اور اس کے ہاتھ اپنی یا اس کی موت کے لیے اٹھنے لگے تھے،'' تو اس نے طلاق لے لی۔ اب وہ شوہر کے مظالم ہی سے نہیں، دس برس کی بھڑاس نکالنے کے لیے بھی 'آزاد' تھی۔ اوّل اوّل اس کی لڑائی ہمسایوں سے شروع ہوئی، بعد میں یہی لڑائی بھڑائی اس کا پیشہ ٹھیرا۔ ''اب چوں کہ اس نے دوسروں کی طرف سے لڑنا پیشہ بنا لیا تھا، اس لیے محلے کی تمام عورتوں اور ان کی بہو بیٹیوں کے تمام فضیحتے یاد رکھنے پڑتے تھے۔'' وہ باقاعدہ فیس لے کر اپنے موکل کے لیے محلّے کی کسی بھی عورت سے بھڑ جاتی تھی۔

برسوں دبے رہنے کے بعد جب اس نے اپنا جھکا ہوا سر اٹھایا اور مخالف قوتوں کا مقابلہ کر کے ان کو شکست دی تو، یہ قوتیں جھک کر اس کی امداد کی طالب ہوئیں کہ دوسری قوتوں کو شکست دیں، اور اس کو اس امداد پر کچھ اس طرح راغب کیا گیا کہ اس کو چسکا ہی پڑ گیا۔

نکی نے اس طور اپنی حقیقی باطنی قوت کو دریافت نہیں کیا، مخالف قوتوں کے مقابل اپنی نامطابقت کو قبول کرنے سے انکار کیا۔ اپنے انکار پر قائم رہنے کے لیے اسے بہت کچھ ایسا کرنا پڑا، جو اسے اپنے وجود کے بنیادی تقاضوں سے مزید دور لے جاتا تھا۔ لڑائی بھڑائی کا پیشہ بظاہر تو زندہ رہنے، نیز اپنی گزشتہ دس سالہ ذلّت کا ازالہ کرنے کی ایک ایسی تدبیر تھا جو اسے 'عورتوں کی معاشرت' میں اختیار کرنا پڑی تھی، مگر اس میں خرابی کی ایک صورت بھی موجود تھی۔ اسے اگر کسی رخ سے اطمینان تھا تو اس احساس میں تھا کہ وہ ایک ماں ہے۔ گام کی بیوی ہونے کا جوا اتار کر اب وہ بھولی کی ماں تھی۔ بھولی کی شادی اس کی زندگی کا سب سے بڑا مقصد تھا۔ اپنی ناکام شادی کے باوجود نکی، بھولی کی شادی چاہتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں اس نے اپنی نامرادنجی زندگی پر عورت کی تقدیر کو محمول نہیں کیا۔ تاہم اس نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ بھولی کی شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ اس کا پیشہ تھا جسے اس نے کسی منصوبہ بندی کے بغیر، اتفاقاً اختیار کیا تھا، مگر جس کے نتائج کی ذمے داری اسے قبول کرنا تھی۔ خود احتسابی کے ایک لمحے میں جب نکی نے بھولی سے کہا:

تیرے بیاہ کی فکر میں گھلی جا رہی ہوں۔ یہاں بیل منڈھے نہیں چڑھے گی۔ تیری ماں کو سب ذلیل سمجھتے ہیں۔ بھولی کافی سیانی تھی، فوراً نکی کا مطلب سمجھ گئی۔ اس نے صرف اتنا کہا: ''ہاں ماں!'' نکی گہری سوچ میں پڑ گئی۔ کیا نکی بھی اسے ذلیل سمجھتی ہے؟ بس یہیں نکی ڈھے گئی۔ ''چالیس کے لگ بھگ تھی، مگر نکی کو ایسا محسوس ہوتا تھا کہ وہ بوڑھی ہو گئی ہے۔ اس کی کمر جواب دے چکی ہے۔ اس کی زبان جو قینچی کی طرح چلتی تھی، اب کند ہو گئی ہے۔''

نکی اب تک دھوکے کی زندگی جی رہی تھی۔ وہ ایک ایسا کردار ادا کر رہی تھی، جو دوسروں نے اسے دیا تھا، اور اس لیے دیا تھا کہ دوسرے خود اس کردار سے متنفر تھے، مگر اوروں سے چھوٹی چھوٹی

ہاتوں کا انتقام لینے کے لیے اس کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔ یہ کردار کس قدر ذلیل تھا،
اندازہ نکی کو بھولی کی "ہاں ماں" سے ہوا تھا۔ اس کے ساتھ ہی اس پر وہ 'نادیدہ مرکز' منکشف ہوا
اس نے کسی کسی لمحے گام اور خدا کے نام سے مشخص کیا۔ اس نے گام سے طلاق لے کر محسوس کیا
کہ شاید وہ اس سے آزاد ہو گئی ہے، اس کا حاشیائی وجود 'مرکز' سے الگ ہو کر ایک اپنی تشکیل
شروع کر چکا ہے۔ جب اس نے بھولی کی شادی کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد بنایا تھا، تو
بھی نہیں سمجھ سکی تھی کہ وہ جس 'مرکز' سے الگ ہوئی ہوئی تھی، اسی کی طرف بانداز دیگر مراجعت
رہی تھی۔ دوسرے کا کردار ادا کرتے ہوئے، وہ اپنے وجود کی حاشیائی حیثیت سے آزاد نہیں ہو
خبر تھی، 'مرکز' سے لاعلم تھی، اس سے لاتعلق نہیں ہو سکی تھی۔ اب جب کہ دھوکے کی نئی ہٹ چکی تھی
اس کا حاشیائی وجود، مرکز کو کھلی آنکھوں کی دہشت کے ساتھ بٹ بٹ تکے جا رہا تھا، اس کے خلاف
احتجاج کر رہا تھا، پوری قوت سے اسے ملامت کر رہا تھا۔ اب نکی کے پاس کھونے کو کچھ نہیں تھا، اس
لیے وہ اپنے وجود اور دوسروں کی اصل سے متعلق سچ اگلے جا رہی تھی۔

میں تیری ہشت پشت کو اچھی طرح جانتی ہوں... جو کچھ تُو نے میرے ساتھ کیا ہے، وہ کوئی دشمن کے ساتھ بھی
نہیں کرتا۔ میں نے اپنے خاوند کی دس برس غلامی کی۔ اس نے مار مار کر میری کھال ادھیڑ دی۔ پر میں نے
اُف تک نہ کی... اب تُو نے مجھ پر یہ ظلم شروع کیے ہیں۔" پھر وہ کمرے میں جمع شدہ عورتوں کو چبھتی ہوئی
نظروں سے دیکھتی۔ "تم... تم یہاں کیا کرنے آئی ہو... نہیں نہیں... میں کسی فیس پر بھی لڑنے پر تیار نہیں
تم میں سے ہر ایک کے عیب وہی ہیں... پرانے... صدیوں کے پرانے جو کیڑے... پھاماں میں ہیں، وہ
سب میں ہیں... تم میں سے قریب قریب ہر ایک کا خصم رنڈی باز ہے... جو بری بیماری پھاتو کے خاوند کو
ہے وہ جنتے کے گھر والے کو چمٹی ہوئی ہے... تم سب کوڑھی ہو..." اور وہ ہنسنے لگتی۔ "میں اس خدا کو بھی جانتی
ہوں... اس کی ہشت پشت کو بھی جانتی ہوں... یہ کیا دنیا بنائی ہے تُو نے... یہ دنیا جس میں گام ہیں، جس میں
پھاماں ہے جو اپنے خاوند کو چھوڑ کر دوسروں کے بستر گرم کرتی ہے اور مجھے فیس دیتی ہے... بس روپے گن
کے میرے ہاتھ پہ رکھتی ہے... او گام... او خدا مجھے نہ مار... او خدا... او گام۔"

افسانے میں یہ انکشاف کا لمحہ ہے: ایک راندۂ سماج وجود پر سماج کے 'مرکز' کا انکشاف، اس
کی ساری وحشت اور استبداد سمیت ہوتا ہے۔ نکی کو اگر کوئی طاقت نصیب ہوئی ہے تو بس یہ کہ وہ اپنی
جیسی مخلوق کا استغاثہ پوری صراحت اور بے خوفی کے ساتھ 'مرکز' کے روبرو پیش کرتی ہے، نیز 'مرکز'
کی ان چالوں اور چیرہ دستیوں کو ہذیانی کیفیت میں چیخ چیخ کر طشت از بام کرتی ہے جن کی گواہ
خود اور اس کا تار تار وجود ہے!!

حواشی

۱۔ ڈیلن ایونس، An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (لندن: روٹلیج، ۱۹۹۶ء) ۱۱۸۔

۲۔ ژاک دریدا، Margins of Philosophy (ترجمہ: ایلین باس) (شکاگو: یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۱۹۸۲ء) x۔

۳۔ حسن عسکری، حاشیہ آرائی (دیباچہ) سیاہ حاشیے (سعادت حسن منٹو) (لاہور: مکتبۂ شعر وادب، س ن) ۱۳۔

۴۔ حسن عسکری، ایضاً، ۱۴۔

۵۔ خلیل الرحمن اعظمی، اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء) ۱۹۰۔

۶۔ گوپی چند نارنگ، ''منٹو کا متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین'' مشمولہ سعادت حسن منٹو: ایک لیجنڈ (مرتبہ: ڈاکٹر ہمایوں اشرف) (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء) ۵۳۹۔
ممتاز شیریں نے منٹو کے افسانوں میں فطری اور نامکمل انسان کے تصورات تلاش کیے ہیں۔ لکھتی ہیں: ''فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے۔ اس میں اچھائی، برائی، پستی، بلندی، قوت اور کم زوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کش مکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کم زوریوں پر قابو پا سکتا ہے... اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔'' (منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل، مشمولہ سعادت حسن منٹو ایک لیجنڈ، متذکرہ بالا، ص ۴۶۳) ممتاز شیریں نے اس ضمن میں 'بو' کے رندھیر کو فطری اور بابو گوپی ناتھ کو نامکمل انسان قرار دیا ہے۔ ممتاز شیریں نے تصورِ انسان کے مفروضے کے ذریعے منٹو کی تفہیم میں ایک نئے راستے کی نشان دہی ضرور کی، مگر یہ راستہ کچھ زیادہ دور تک نہیں جاتا۔ مثلاً اگر نامکمل انسان اپنی تکمیل کا سامان پہلے سے اپنے پاس رکھتا ہے تو وہ نامکمل تو نہ ہوا۔ ہم اُس انسان کو نامکمل کہہ سکتے ہیں جس کے پاس نہ تو اپنی تکمیل کا کوئی خواب ہو اور نہ اپنی تکمیل کے ذرائع ہوں۔ اگر کوئی شخص اپنی تکمیل کا خواب اور ذرائع اپنی دست رس میں رکھتا ہے اور انھیں کام میں نہیں لاتا تو وہ ایک نامراد اور ناکام شخص کہلا سکتا ہے۔ اسی طرح فطری انسان کے بارے میں یہ رائے کہ وہ کسی کش مکش سے نہیں گزرتا، وضاحت طلب ہے کہ کہیں وہ نامکمل انسان تو نہیں؟ وہ کسی ایسی آزادی کا حامل تو نہیں کہ اپنی جبلی خواہش کی تسکین میں اسے کہیں سے، اندر یا باہر سے کوئی روک ٹوک نہیں؟

۷۔ نندتا کرشنا، Sacred Animals of India، (نئی دہلی: پینگوئن بکس، ۲۰۱۰ء) ۱۰۷۔

نوٹ:

اس مضمون میں منٹو کے افسانوں سے جو اقتباسات دیے گئے ہیں، وہ منٹو نما، منٹو نامہ اور منٹو نامہ (جنھیں سنگ میل، لاہور نے شائع کیا ہے) سے لیے گئے ہیں۔

اُس کو اِک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں

(میرا جی کی نظم کا مطالعہ)

میرا جی کی نظم کا مطالعہ زیادہ تر میرا جی کی شخصیت کے سیاق میں کیا گیا ہے۔ اس کے نتیجے میں نہ صرف میرا جی کی نظم اور شخصیت ایک دوسرے کے مساوی تصور کی گئی ہیں بلکہ ان کی نظم اپنے وجود اور معنویت دونوں کے سلسلے میں ان کی شخصیت پر منحصر سمجھی گئی ہے۔ واضح رہے کہ اس طرز مطالعہ میں میرا جی کی شخصیت ان کی نظم سے طلوع نہیں ہوتی، ان کی شخصیت، ان کی نظم کی صورت ایک اپنا ہم سر اور ہم شکل وجود میں لاتی ہے۔ اسی ضمن میں ایک گڑبڑ یہ بھی ہوئی کہ میرا جی کی شخصیت کا اولین و محکم تصور ان کے حلیے اور وضع قطع کا زائیدہ تھا: لمبے غلیظ، الجھے بال، میلے کچیلے، بے موسم کپڑے، گلے میں موٹے موٹے منکوں کی مالا، ہاتھوں میں لوہے کے تین گولے جن پر سگریٹ کی پنیاں چڑھی رہتیں اور بغیر جیب کی پتلون اور اس سے وابستہ تن آسانی کے طرح طرح کے بیانیے۔ میرا جی کی یہ ہیئت گدائی ہی ان کی شخصیت سمجھی گئی۔ حلیے اور شخصیت کے فرق کو کم ہی لحاظ میں رکھا گیا۔

حلیہ ظاہری، قابلِ مشاہدہ ہیئت ہے، جب کہ: ''شخصیت، کسی فرد کے ان نفسی طبعی نظاموں کی ایک فعال تنظیم ہے جو اپنے ماحول سے اس کی منفرد مطابقت پذیری کا تعین کرتی ہے۔''[1] لہذا شخصیت نہ تو محض داخلی چیز ہے نہ حلیے کی مانند فقط خارجی شے ہے، یہ خارج کے ساتھ ہم آہنگی کے مسلسل عمل میں ظاہر ہوتی ہے۔ انسان کی ماحول سے ہم آہنگی کبھی میکانکی نہیں ہوتی جیسا کہ ہم دیگر جانداروں میں مشاہدہ کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شخصیت ایک مسلسل تخلیقی عمل ہے جو ماحول (فطرت، معاشرہ، ادارے، خاندان) سے مطابقت اختیار کرنے میں ظاہر ہوتا ہے۔ میرا جی کے سلسلے میں بس ان کے حلیے کو پیش نظر رکھا گیا۔ جس الجھاوے، بے ربطی اور جنسی تن آسانی کو ان کی شخصیت سے منسوب کیا گیا، اسے ان کی نظم میں بھی تصور کر لیا گیا۔ آج بھی اکثر لوگ میرا جی کی نظم کو بس دو خصوصیات کا حامل تصور کرتے ہیں: مبہم اور جنسی۔

ابہام اور جنسیت جدید شاعری کی سب سے زیادہ معمائی خصوصیات ہیں۔ کہیں یہ جدید شاعری کی شناخت ہیں تو کہیں اس کی شناخت کو مسخ کرنے کا ذریعہ۔ میرا جی (اور ایک حد تک

راشد) کے سلسلے میں انھیں عموماً منفی خصوصیات کے طور پر لیا جاتا ہے اور ان شعرا کی شاعری کو مسترد
کرنے کا جواز بنایا جاتا ہے۔ میراجی کی وضع قطع یا ان سے منسوب جنسی بیانیوں میں انحراف اور
کج روی کے عناصر موجود تھے۔ برصغیر کے سماج میں ننگے فقیروں، لمبے بالوں اور منکوں کی مالا
پہنے جوگیوں کا وجود قدیم سے چلا آرہا ہے اور ان سے کرامات بھی وابستہ کی جاتی تھیں۔ اس اعتبار
سے میراجی نے کوئی نئی وضع قطع اختیار نہیں کی تھی۔ تاہم جوگی کی ہیئت اختیار کرنے کے باوجود میراجی
جوگی نہیں تھے۔ انھوں نے بن کے بجائے شہر میں بسیرا کیا تھا اور شہر کے ثقافتی قلب میں۔ یہ کافی
حیرت کی بات تھی۔ اسی طرح انھوں نے جنسی تن آسانی کا قصہ اپنی زبانی مشہور کر کے، ان سے
کرامات کی تخلیق کا راستہ بھی بند کر دیا تھا جو فقیروں سے زیادہ لوگوں کے اعتقاد کی پیداوار ہوتی ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اوّل کے بغاوت پسند جدید سماج کے لیے بھی یہ
تصور ہی ناگوار تھا کہ ایک شاعر کھلم کھلا اپنی جنسی تن آسانی کو انجام دے یا اس کا ذکر کرے۔ میراجی
کی استمنا بالید کا کیا عالم تھا، اس سے وہ خود واقف تھے یا ان کا خدا، مگر اس کے ذکر سے اور اسے
بعض نظموں کا موضوع بنا کر انھوں نے خود کو انحراف پسند اور ملامت پسند ضرور بنا لیا تھا۔ جن لوگوں
نے میراجی کو قریب سے دیکھا تھا، وہ اسے اور اس کی شاعری دونوں کو بھٹکا ہوا خیال کرتے تھے۔
ان میں منٹو جیسے باغی افسانہ نگار بھی تھے۔ وہ میراجی کی آزاد روی کو ضلالت قرار دیتے تھے۔ میرا
جی پر اپنے خاکے میں منٹو نے لکھا کہ: ''اس کی شاعری ایک گم راہ انسان کا کلام ہے جو انسانیت کی
عمیق ترین پستیوں سے متعلق ہونے کے باوجود دوسرے انسانوں کے لیے اونچی فضاؤں میں
مرغ بادنما کا کام دے سکتا ہے۔[2]''

دوسری طرف جن لوگوں نے میراجی کی شخصیت کا تجزیہ کیا ہے، انھوں نے میراجی کی کج روی
کو فکشن اور ڈراما قرار دیا۔[3] گویا میراجی کا حلیہ اور ہیئت کذائی خود کو دنیا سے چھپانے کی غرض سے
تھی۔ میراجی کا ظاہر ایک فکشن، ایک جھوٹ تھا اور اصل میراجی کچھ اور تھے۔ یہ ایک نفسیاتی توجیہ
ہے اور نامکمل ہے۔ اگر میراجی کی حقیقت، ان کے ظاہر سے زیادہ ان کی نظم میں تھی جو ان کے باطن
کے اظہار کا ذریعہ تھی تو پھر ساری توجہ ان کے باطن یعنی نظم پر مرکوز رہنی چاہیے تھی۔ اگر ہم یہ قبول کر
لیں کہ میراجی کا طرز زندگی ایک فکشن تھا، تو ہر فکشن کا ایک سماجی کردار ہوتا ہے۔ روایتی طور پر
شاعری ذات کا اظہار اور فکشن سماج کا بیانیہ ہے۔ لہٰذا میراجی کی 'ڈرامائی شخصیت' ایک سماجی معنویت
کی حامل ہے۔

اصل یہ ہے کہ میراجی کی ہیئت کذائی کوئی اتنا اہم معاملہ نہیں تھا کہ فقط اسے توجہ کا مرکز بنایا

جاتا۔ میراجی کے حلیے اور طرزِ زیست کو ان کی شخصی آزادی و انتخاب سمجھ کر یکسر نظر انداز کیا جا سکتا تھا۔ جن معاشروں میں آدمی کو اپنے ہر ہر عمل کے لیے سماج کی رضامندی اور ستائش حاصل کرنے کے جبر کا سامنا ہو، وہاں اس جبر کے خلاف بغاوت کا امکان بھی زیادہ ہوتا ہے۔ لہٰذا میراجی کی زندگی کے طور کی ایک توجیہ یہ کی جا سکتی ہے کہ وہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کے ہندوستانی نوآبادیاتی / اشرافیہ سماجی اخلاقیات کے سخت ترین ناقد اور باغی تھے۔ ان کا حلیہ اشرافی معیارات کے منھ پر طنز بھرے طمانچے کا تاثر دیتا تھا۔ اگر لباس ستر پوشی اور تن ڈھانپنے کے علاوہ، عزت وتوقیر کے سماجی معیارات کی علامت ہے، تو میراجی نے ان معیارات کا مضحکہ اڑانے کا تہیہ کیا ہوا تھا۔ تہذیب اور تاریخ کے عمومی سفر کی تنقیدی آگہی رکھنے والے میراجی، لباس کے تہذیبی مفہوم اور اس کے نفسیاتی معنی سے بے خبر نہیں تھے۔ ان کی نظر میں لباس بڑھتے ہوئے تمدن اور تہذیب کی نشانی ہے، اور صرف لباس ہی کی طرف اپنی توجہ مرکوز کر لی جائے تو یہ تہذیب سے ذرا حد سے بڑھے ہوئے قرب کا اظہار ہوگا۔[۴] میراجی اس قرب سے گریزاں ہی نہیں، سخت نفور تھے۔ تہذیب کے اشرافی معیارات سے وہ جس شدت سے نفور تھے، اسی شدت سے وہ ثقافت کے تخلیقی اور فکری منطقوں سے وابستہ تھے۔

میراجی اُردو کے پہلے شاعر ہیں جو کثیر گرفتگی (multivalence) کے حامل تھے اور اپنی شخصیت وشاعری کے حوالے سے کثیر جذبی رجحانات کو دعوت دیتے تھے۔ منوجب ان کو ضلالت کا عادی اور ان کی شاعری کو گم راہ کہتے ہیں اور پھر اگلی ہی سانس میں انسانیت کی عمیق ترین پستیوں سے ظاہر ہونے والی اس شاعری کو اونچی فضاؤں میں (ارتقاع) لے جانے کا ذریعہ بھی کہتے ہیں تو میراجی کی کثیر جذبیت ہی کی نشان دہی کرتے ہیں۔ کثیر جذبی رجحانات کی حامل شاعری کی قرأت مشکل ہی نہیں، ایک امتحان ہوتی ہے۔ مختلف، متضاد اور کثیر تاثرات کو ایک ہی شاعر کے یہاں دریافت کرنا اس قدر مشکل نہیں، جس قدر انھیں قبول کرنا اور انھیں کسی لازمی وحدت میں ضم کرنے کی خواہش سے باز رہنا مشکل ہے۔ اسی لیے میراجی کی شاعری اپنے قاری کو اچھی خاصی آزمائش میں ڈالتی ہے۔ یہ آزمائش اگر محض اعتقادی اور اخلاقی تصورات سے مبارزت طلبی تک محدود ہوتی تو آج ہمیں کچھ بڑی آزمائش نہ لگتی، یہ تو کئی طرح کے تضادات اور تناقضات کی ایک ایسی آگہی سے عبارت ہے جس میں ان تضادات کو حل کرنے اور ان سے نجات پانے پر اصرار ہی موجود نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ میراجی کی شاعری، ان کی ظاہری شخصیت کے متضاد ہے۔ وہ اپنی روزمرہ زندگی میں جس قدر بے ترتیب، الجھے ہوئے اور میلے کچیلے تھے، اپنی ذہنی دنیا میں اسی قدر منظم اور

بلند خیالات کے حامل تھے۔ ان کی تحریریں پڑھنے والے، ان کی ہیئتِ کذائی کو دیکھ کر مخمصے میں پڑ جاتے تھے: ان کے لیے یقین کرنا مشکل ہوتا تھا کہ ایک بے پروا، غلاظت میں لتھڑا شخص اتنی عمدہ، صاف، شستہ نثر اور اتنی تمثال دار نظم لکھ سکتا ہے۔ اسی طرح اپنے حلیے میں وہ سماج سے جس قدر فاصلے پر ہونے کا تاثر دیتے تھے، اپنی شاعری میں نہیں۔

اصل یہ ہے کہ سماج سے میرا جی کی شاعری کا تعلق خاصا معمائی ہے۔ میرا جی کی نظم نہ تو عوامی مسائل کو موضوع بناتی ہے اور نہ ان کے شعری متکلم کا تخاطب عوام سے ہے۔ میر کے برعکس، میرا جی کو عوام سے گفت گو نہیں تھی، ہر چند دونوں کی شاعری خواص پسند ضرور ہے۔ دوسری طرف اشرافیہ طبقے کی حمایت بھی میرا جی کی نظم کا منشا ہے، نہ ان کی نظم کی زیریں تہوں میں اس امر کا کہیں گماں گزرتا ہے۔ یہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ میرا جی کی شاعری کے سلسلے میں مارکسی جدلیاتی فکر موزوں نہیں۔ اس فکر کے مطابق سماج میں بس دو ہی طبقات ہیں اور تمام نظریات و تصورات انھی دو کے حق یا مخالفت میں ہوتے ہیں۔ اس کی رُو سے میرا جی کی شاعری اگر عوامی مسائل و موضوعات (وہ بھی سرمایہ و استحصال سے متعلق) سے گریز کرتی ہے تو یہ اشرافیہ کی برملا یا خاموش حمایت کرتی ہے۔ مارکسی تنقید کا یہ ایک بڑا مغالطہ ہے کہ جو 'ہمارے ساتھ نہیں، وہ ہمارے مخالفین کے ساتھ ہے'۔ میرا جی کی نظم کا مطالعہ کریں تو اس میں زندگی کو طبقاتی تقسیم کی روشنی میں معرضِ تفہیم میں لانے کا رویہ موجود ہی نہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ان کے یہاں زندگی کی تفہیم اور شاعری میں اس کی ترجمانی کا کوئی اصول ہی نہیں۔ اس طرح کی غلط فہمی انیس ناگی جیسے نقاد کو بھی ہوئی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ: ''ایک معاشرتی نظام سے نبرد آزما ہونے کے لیے کسی نظریے سے وابستہ ہونا ضروری تھا، لیکن میرا جی کے پاس زندگی کو سمجھنے کا کوئی واضح تصور نہیں تھا، اس کے لیے ہر حقیقت ایمپیریکل تھی۔[۵]''

شاعری اگر زندگی سے کوئی بھی تعلق رکھتی ہے تو اسے سمجھنے کا کوئی نہ کوئی تصور بھی رکھتی ہے۔ کسی نہ کسی تصور کے بغیر زندگی انتشارِ محض کو پیش کرتی ہے۔ شاعری تو ایک عظیم انسانی ذمے داری ہے، عام لوگوں میں بھی جو لوگ خود اپنا کوئی نظریہ وضع نہیں کر سکتے، وہ دوسروں کے نظریے، عقیدے، آئیڈیالوجی سے گہری وابستگی پیدا کر کے اور اسے اپنا کر اس کی روشنی میں دنیا کو سمجھتے ہیں۔ ہماری تفہیم لازماً کسی نہ کسی خیال، تصور اور نظریے میں جڑیں رکھتی ہے۔ اس اصول کا اطلاق شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ تاہم ہمیں دو طرح کے شاعرانہ نظریوں میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک قسم کے نظریات وہ ہیں جنھیں شاعروں کی راہ نمائی کے لیے وضع کیا جاتا ہے اور انھیں شاعروں کے شعور کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ دوسرے وہ ہیں جن کا غیر شعوری علم شاعر رکھتے ہیں، مگر ان کا

انکشاف وہ اپنی شاعری کی تخلیق کے دوران میں کرتے ہیں۔ اگر وہ اپنے غیر شعوری علم کو ظاہر کرنے پر زیادہ توجہ نہیں دیتے تو اس کا مطلب فقط یہ ہے کہ انھیں نظریے سے زیادہ شاعری عزیز ہے یا پھر انھیں نظریے کی قبولیت و عدم قبولیت کی فکر کی بجائے اپنی شاعری پر غیر متزلزل ایمان ہے۔ پرانے یا نئے شاعر زندگی کے بارے میں ہمیں کوئی نہ کوئی بصیرت ضرور دیتے ہیں۔ اس بصیرت کی جڑیں ان کے شعوری یا غیر شعوری نظریات ہی میں ہوتی ہیں۔ میرا جی نے اپنے نظریے کی تشہیر سے زیادہ اپنی شاعری پر توجہ دی۔ تاہم انھوں نے نئی شاعری سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا تھا، انھی کی روشنی میں وہ زندگی کو سمجھتے اور اس کی شعری ترجمانی کرتے تھے۔

میرا جی کی نظم، شاعری کی جدید شعریات میں جڑیں رکھتی ہے۔ جدید شعریات خود کو پرانی شعریات کے مقابل ظاہر کرتی ہے۔ شاعری کی پرانی یا کلاسیکی شعریات، خاص موضوعات اور مخصوص جمالیاتی اقدار کی پابند تھی، مگر جدید شعریات پابندیوں سے بغاوت کرتی ہے۔ خود میرا جی کی زبانی جدید شعریات کی یہ خصوصیت ملاحظہ کیجیے:

> شاعری سے پہلے پہل انسان خالق کی تعریفوں کا کام لیتا رہا۔ پھر محبت کا جذبہ اس کا محبوب ترین موضوع بنا، لیکن کئی تہذیبیں آئیں اور چلی گئیں... یہاں تک کہ آج بیسویں صدی عیسوی میں کوئی ایسا موضوع نہیں جو شاعری کے دائرے میں نہ سما سکے۔[۹]

ہر موضوع پر لکھنا جدید شعریات کا عظیم آدرش تھا، جسے حاصل کرنا محال تھا، مگر اس میں جدید تخلیق کاروں کو غیر معمولی اعتماد سے ہم کنار کرنے کی فراواں صلاحیت تھی۔ ہر موضوع پر لکھنے کا مطلب انفرادی، اجتماعی، عالمی، تاریخی، معاصر سب باتوں کو شعری تجربہ بنانا ہے، اس لیے یہ آدرش ہے۔ اس کی اصل اہمیت اس میں ہے کہ یہ تخلیق کار کو ایک آزادی کوش رویہ اختیار کرنے پر مائل کرتا ہے۔ جب کوئی تخلیق کار خاص موضوعات پر لکھنے کی پابندی قبول کرتا ہے تو ایسا وہ اکثر کسی نظریے، آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر کرتا ہے۔ شاعری سے باہر تشکیل دیے گئے نظریے کی پابندی کے نتیجے میں ایک تخلیق کار اپنے وجود کے اس جوہر پر عدم اعتماد کا اظہار کرتا ہے جو اسے زندگی کے ہر رنگ اور ہر پہلو سے آزادانہ معانقہ کرنے کی تحریک دیتا ہے۔ وہ اپنے تخلیقی وجود کے اہم ترین فیصلے کا حق دوسروں کو تفویض کرتا ہے اور اس طرح اپنی آزادی سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف جدید شاعری انسان کے خود پر ایقان کی پیداوار ہے، ایک ایسا ایقان جس کی قوت اس نے خود اپنے اندر سے کشید کی ہے اور جس کے جواز کے لیے اسے کسی ماورائی اور سماجی مقتدرہ سے رجوع کرنے کی ضرورت نہیں اور جس کی مدد سے وہ شاعری کی ایک نئی جمالیات اختراع کر سکتا ہے۔

علاوہ ازیں، ہر موضوع کو شاعری کے دائرے میں لانے کی خواہش ہی علامت کو جنم دیتی ہے۔ جدید
شاعری میں اگر علامت کا عمل دخل زیادہ ہوا تو اس کا ایک سبب زندگی کی کثرت کو سمیٹنا تھا، جس کے
لیے علامت ناگزیر تھی۔ یہ بھی واضح رہے کہ ہر موضوع سے محض ہر طرح کے موضوعات نہیں بلکہ
ایک موضوع کے ایک سے زیادہ جہات بھی ہیں۔ جدید تخلیق کاری نے ایک شے کے اندر ابعاد کی
کثرت دریافت کی، اور اکثر تضاد کی صورت۔ اسی بات نے ایک طرف جدید شاعری میں ابہام کو
راہ دی اور دوسری طرف موضوع انسانی کی وحدت شکنی کو۔ ابہام کی بنیاد شے کے اس ادراک پر ہے
جو ایک کے اندر انیک سے عبارت ہے۔

جدید شعریات اور پرانی شعریات میں ایک فرق دونوں کے سماجی کردار میں بھی ہے۔ قدیم
اور کلاسیکی عہد میں شاعری کا ایک سماجی اور عوامی کردار تھا؛ شاعر عوام سے گفت گو کرتا تھا۔ یہ
کردار کسی نظریے کا مرہونِ منت نہیں تھا، اس ثقافت کا پیدا کردہ تھا جس میں فرد اور اجتماع کے
تجربے میں تفریق وجود میں نہیں آئی تھی۔ جدید عہد میں فرد اور سماج کا کلاسیکی مثالی اتحاد باقی نہ رہا،
نہ صرف دونوں میں تفریق وجود میں آ گئی بلکہ فرد اجنبیت اور بیگانگیت کا شکار بھی ہو گیا۔ وہ زندگی کو
اس زاویے سے دیکھنے لگا، جسے اس نے سماج کی اعتقادی اور ادارہ جاتی فکر کے خلاف بغاوت میں
دریافت کیا تھا۔ تاہم واضح رہے کہ اس نے اعتقاد کو نہیں، اعتقاد کے مرکز کو پارہ پارہ کیا۔ اس نے
اپنے داخلی، نجی تجربے کو اپنے اعتقاد کا مرکز بنایا جس کے خمیر ہی میں انحراف تھا، اس لیے اسے اپنے
زاویۂ فکر کی قبولیت سے زیادہ، اس کے اظہار سے دل چسپی تھی۔ جدیدیت سے پہلے تخلیقی اظہار کی
ضرورت و منطق باور کرانے کی آزمائش سے تخلیق کار شاید ہی دوچار ہوئے ہوں۔ چناں چہ

> جدید شاعری نے اپنا مکمل اظہار پرشکوہ اسلوب کی بجائے نفیس، منضبط ہیئت میں کیا؛ عوامی خطابت میں نہیں،
> محرم راز قسم کے ابلاغ میں، یا شاید عدم ابلاغ میں... جدید شاعری ایک باطنی مراقبہ ہے، یا خلا میں پیدا
> ہونے والی آواز ہے، اس سے قطع نظر کہ کوئی کہنے والا یا سننے والا ہے۔

میراجی کی نظم، جدید شاعری کے اس تصور کے کافی قریب ہے۔

اس مقام پر ایک بات کی وضاحت ضروری ہے۔ جدید شاعری جس خلا میں پیدا ہونے والی
آواز ہے، وہ جدید انسان کے اس باطن کا خلا ہے جسے مراقبے کے دوران میں دریافت کیا جاتا ہے۔
جدیدیت کا مفروضہ ہے کہ یہ مکمل انسانی تنہائی کا دوسرا نام ہے۔ جدید شاعری میں اس کا اظہار کئی
صورتوں میں ہوا ہے۔ غالب صورت متکلم کا صیغہ اور متکلم کے تجربے پر ارتکاز ہے۔ یہیں جدید
شاعری ایک تناقض کا شکار بھی ہوتی ہے۔ مثلاً شدید تنہائی میں جس وقت لفظوں میں گنگنایا جانے لگتا

ہے، اسی وقت تنہائی کے خاتمے کا آغاز ہو جاتا ہے۔ نیز جدید شاعری 'خلا میں پیدا ہونے والی، فرد کی جس آواز' کو محرم راز قسم کا ابلاغ یا عدم ابلاغ قرار دیتی ہے، وہ اسی زبان میں ظاہر ہوتا ہے جو عموی سماجی ابلاغ کا ذریعہ ہے۔ کلاسیکی شاعری کی زبان کا ڈکشن بڑی حد تک مشترک تھا۔ اگرچہ یہ ڈکشن عام روزمرہ کی زبان سے الگ تھا، مگر شعرا اور سامعین کے ایک وسیع گروہ کے لیے جانا پہچانا تھا۔ جدید شاعری نے اس زبان کو قبول کرنے سے انکار کیا اور ایک نئی، اور اپنی زبان وضع کرنے پر اصرار کیا۔ اپنی بغاوت کے فلک گیر الاؤ میں جدیدیت، کلاسیکی زبان کو بھسم کرنے میں کسی حد تک کامیاب تھی، مگر سماجی ابلاغ کی زبان کو نہیں۔ وہ ایک عجب دبدھے میں مبتلا تھی: وہ یکسر نئی زبان تخلیق کرنے سے قاصر تھی اور موجود لسانی پیراؤں کو اختیار کرنے میں متامل تھی۔ نئے پیرایوں کی تلاش میں وہ کئی اطراف میں ماری ماری پھری: قدیم اساطیر سے لے کر روزمرہ کی عام زبان تک۔ اس کے نتیجے میں جدید شاعری کا متکلم یا نئے تنقیدی جارگن میں 'موضوعِ انسانی' (subject) اپنی تنہائی کو قائم نہیں رکھ پایا۔ یہاں جدیدیت خود اپنے متعلق ایک مغالطے کا شکار ہوئی۔ اس نے اس تنہائی کو 'موضوعِ انسانی' کے مستحکم اور وحدت پذیر ہونے کا نام دیا۔

اسی سلسلے کا دوسرا تناقض یہ ہے کہ مستحکم اور وحدت پذیر 'موضوعِ انسانی' سماجی مقتدرہ کو درکار ہوتا ہے۔ سماجی اقتداری قوتیں، داخلی طور پر متحد موضوعِ انسانی تک اپنی آئیڈیالوجی، اپنے نظریات اور احکامات پہنچا سکتی اور ان کی بجا آوری کی توقع رکھ سکتی ہیں۔ جب کہ غیر مستحکم موضوعِ انسانی اپنے اندر کئی رخنے اور کئی روزن رکھتا ہے، کئی تناظرات کا حامل ہوتا ہے، وہ کبھی قدیم زمانوں میں اور کبھی معاصر عہد میں اور کبھی کسی ناآفریدہ عصر کے خواب میں گم ہوتا ہے، اس لیے وہ آئیڈیالوجی، کینن کو مسترد کرنے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے۔ ایک سے زیادہ تناظرات ہی آدمی کو آزادی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دیگر ادبی نظریات کے مقابلے میں جدیدیت، سیاسی طور پر زیادہ 'خطرناک' تھی۔ جدید لکھنے والوں پر فحاشی، ابہام اور بے معنویت کے الزامات انھیں سماجی قبولیت کے دائرے سے باہر کرنے کی کوششوں کا حصہ تھے۔ سماجی قبولیت کے دائرے سے خارج کرنے سے، جدید تخلیق کاروں کے اثرات زائل کرنے کی کوشش کی گئی اور ایک نئی سماجی تشکیل کی سعی بھی، جس کے ارکان / افراد متحد موضوعِ انسانی کے حامل ہوں، جنھیں اقتداری منشا کے مطابق ڈھالنا آسان ہو۔

میراجی کی اکثر نظمیں واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی ہیں اور جس تجربے کو پیش کرتی ہیں، وہ باطنی مراقبے کے قبیل میں سے ہے۔ ان نظموں کو اگر سرسری پڑھیں تو یہ ایک دروں بیں شخص کا خلا میں اظہار لگتی ہیں؛ نہ وہ کسی سے مخاطب لگتا ہے اور نہ کسی سامع کی موجودگی کا تاثر ملتا ہے۔ یوں لگتا

ہے کہ اس دروں بیں شخص کے اندر کوئی کش مکش ہے اور وہ نظم کے ذریعے اس سے آزادی چاہتا ہے
یا وہ کسی ایسے تجربے سے گزرا ہے جس کی لذت اور سرشاری اسے مکرر اس تجربے سے گزرنے پر
مجبور کر رہی ہے۔ نظم کے ذریعے وہ اپنے تجربے کو دوبارہ خلق کرتا ہے۔ سرسری قرأت سے پیدا
ہونے والے یہ تاثرات میراجی کی نظم کی اصل سے ہمیں کافی دور لے جاتے ہیں۔ میراجی کی نظم کی
'اصل' کے سلسلے میں ان کی نظم 'عکس کی حرکت' کے یہ ابتدائی مصرعے دیکھیے:

کچھ رنگ کا نور، کچھ آوازیں، کچھ سائے، ... دھندلکے کا پردہ

... اور مجھ کو جھجک ہے، کیسے کہوں، سننے والے جھلائیں گے

نظم کے متکلم کی جھجک کا باعث اور سننے والوں کی متوقع جھلاہٹ کا سبب، ایک طرح کی
'حسی تکثیریت' ہے۔ رنگ کا نور، آوازیں اور سائے ایک سے زیادہ اور ایک دوسرے سے مختلف
حسی تمثالوں کا اجتماع ہے۔ ہر حسی تمثال ایک خاص تجربے اور ایک خاص معنی کی حامل ہے۔ لہذا
میراجی کے متکلم کا تجربہ متنوّع تجربات اور معانی کا ہے۔ وہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ معانی
کا تخیل باندھ سکتا ہے۔ اسی لیے، اس تخیل میں دھندلکے کا پردہ ہے۔ متکلم کو علم ہے کہ سننے والے
ایک وقت میں ایک تجربے اور معنی کو تصور کر سکتے ہیں، اور وہ بھی مانوس معنی کو اور اگر ان کے سامنے
کسی غیر مانوس یا متنوّع تجربات کی کتھا بیک وقت پیش کی جائے تو وہ جھلا جائیں گے۔ تاہم یہ متکلم
اپنی اس اہلیت کا اعلان کرنے میں کسی جھجک کا شکار نہیں کہ وہ 'حسی تکثیریت' سے پیدا ہونے والی
صورتِ حال یعنی دھندلکے کا تصور کر سکتا ہے۔

دوسرے لفظوں میں وہ ایک وحدت آشنا موضوعِ انسانی (unified subject) نہیں۔ یہ بات
نظم 'عکس کی حرکت' میں بھی اور کئی دوسری نظموں میں بھی ظاہر ہوئی ہے۔ مثلاً اسی نظم کے یہ مصرعے:
بہتی ندی... بل کھاتی ہے/ اک پل کو دکھائی دیتی ہے/ پھر آنکھ جھپکتے میں اوجھل ہو جاتی ہے/ حیران
ہوں کیسا جادو ہے/ یا میری آنکھ میں آنسو ہے؛ اس حرکت کو پیش کرتے ہیں جو وحدت ناآشنا
موضوعِ انسانی کی صفت ہے۔ متحد موضوعِ انسانی کسی تذبذب کا شکار نہیں ہوتا، اس کی نظارت اور
نظارہ 'ایک' ہوتے ہیں؛ ندی اور آنسوؤں کی شناختیں واضح اور مستقل رہتی ہیں۔ ہماری کلاسیکی نظموں
میں ندی اپنی خارجی جزئیات کے ساتھ، ایک الگ اور مکمل مظہر کے طور پر ظاہر ہوتی ہے اور ترقی پسند
شاعری میں اشیا و مظاہر علامتیں ضرور بنتے ہیں، مگر طے شدہ مارکسی مفہوم میں۔ (علی سردار جعفری کی
فیض کی نظم 'صبحِ آزادی' پر تنقید یاد کیجیے جس میں 'یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر' پر سخت گرفت کی
گئی تھی کہ اس کا استعاراتی مفہوم ترقی پسندوں کے علاوہ مسلم لیگیوں کے لیے بھی قابلِ قبول ہے)۔

جب کہ میرا جی کی نظم میں نظارت اور نظارے کا اتحاد نہیں۔ متحد موضوع انسانی کو شاعری کا اصل الاصول تسلیم کرنے والوں کے لیے یہ تذبذب ہے، بے یقینی کی ایک صورت ہے جس کا نشانہ تجربہ، ادراک اور اپنی شناخت ہیں، مگر حقیقتاً یہ جدید شاعر کی کثیر گرفتگی ہے، خود کو خود سے باہر آکر اور دنیا کو دنیا سے بلند ہو کر دیکھنے کا تجربہ ہے۔

نظم 'شام کو، راستے پر' میں موضوع انسانی / متکلم کی وحدت ناآشنائی نسبتاً واضح انداز میں ظاہر ہوئی ہے۔

رات کے عکسِ تخیل سے ملاقات ہو جس کا مقصود
کبھی دروازے سے آتا ہے، کبھی کھڑکی سے
اور ہر بار نئے بھیس میں در آتا ہے
اُس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں
وہ تصور میں مرے عکس ہے ہر شخص کا، ہر انساں کا
کبھی بھر لیتا ہے اک بھولی سے محبوبۂ نادان کا بہروپ، کبھی
ایک چالاک، جہاں دیدہ و بے باک ستم گر بن کر
دھوکا دینے کے لیے آتا ہے، بہکاتا ہے
اور جب وقت گزر جائے تو چھپ جاتا ہے

وحدت سے محروم متکلم/موضوع انسانی ہی 'ہر بار نئے بھیس' میں آتا ہے۔ نئے نئے بہروپ یا روپ کی کثرت کی بنا پر اسے ایک شخص تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ایک شخص، واحد اور مستقل شناخت رکھتا ہے، مگر نظم کا متکلم جسے ہر شخص اور ہر انساں کا عکس قرار دے رہا ہے، وہ کثیر شناختیں رکھتا ہے۔ یہ شناختیں کسی ایک شخصیت کے ایک سے زیادہ پہلو نہیں، بلکہ انھیں باہم متضاد تشخصات کہنا مناسب ہے۔ یہ بات بھی واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ کثیر اور متضاد تشخصات کا کوئی تعلق، جدیدیت کی اس متھ سے نہیں جس کے مطابق انسان داخلی طور پر کٹا پھٹا، ٹکڑوں میں بٹا ہوا اور اسی وجہ سے ایک طرح کی بے جہتی و بے سمتی کا حامل ہے۔ کثیر تشخصات، کثیر تناظرات ہیں۔ ان کا وجود اس اعتقاد سے پھوٹتا ہے کہ کوئی حقیقت سادہ اور یک رخی نہیں۔ اسے جاننے اور اس سے معاملہ کرنے کے لیے ایک سے زیادہ تناظرات درکار ہیں۔ یہ ایک اور معمائی صورتِ حال ہے۔ یعنی کوئی شخص کثیر تناظرات بھی رکھتا ہو اور سمت و جہت سے باطنی وابستگی کا حامل بھی ہو۔

جدید شاعری میں اس طرح کے کئی تناقضات ہیں۔ میرا جی کی نظموں میں بھی یہ تناقض ظاہر

ہوتا ہے۔ اس ضمن میں میراجی کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی نظم کا متکلم سمت و جہت سے وابستگی کا اس قدر اظہار نہیں کرتا جس قدر اس وابستگی سے پیدا ہونے والے تاثر کا اظہار کرتا ہے۔ میراجی کے یہاں روزن اسی سمت و جہت کی علامت ہے۔ زیرِ بحث نظم میں بھی روزن کا ذکر ہے۔ اکثر نقادوں نے روزن کو جنس کی علامت کہا ہے۔ اگر اس تعبیر کو قبول بھی کر لیں تو یہ سمت و جہت سے شعوری جذباتی وابستگی کا مفہوم برقرار رکھتی ہے۔ دیکھیے: مری آنکھوں میں مگر چھایا ہے بادل بن کر/ ایک دیوار کا روزن، اسی روزن سے نکل کر کرنیں/ مری آنکھوں سے لپٹتی ہیں، مچل اٹھتی ہیں/... مری آنکھوں کو نظر آتا ہے روزن کا دھواں؛ اس سے وابستگی کا تاثر اب نظم کے متکلم کی زبانی سنیے: اور دل کہتا ہے یہ دودِ دلِ سوختہ ہے/ ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی/ میرا اندوختہ ہے؛ یعنی روزن سے وابستگی کا تاثر ایک کڑی تنہائی اور گھنگھور سکوں ہے۔ چناں چہ روزن یا سمت و جہت کثیر تشخصات کی نفی کا مفہوم رکھتے ہیں، یہ متکلم کو ایک ایسے دائرے میں کھینچ لے جاتے ہیں جہاں حرکت تھم جاتی ہے۔ متکلم نے جس حرکت کو اپنے کثیر تشخصات میں دریافت کیا تھا اور جن کی مدد سے وہ نفس، وجود، سماج کی تکثیریت کا تصوّر کرنے کے قابل ہوا تھا، اس حرکت کا خاتمہ اس کے لیے ناقابلِ قبول ہے۔ یہ سطریں اسی بات کا اعادہ کرتی محسوس ہوتی ہیں: میں تو روزن میں نہیں جاؤں گا، دنیا مٹ جائے/ اور دم گھٹ کے فسانہ بن جائے/ سنگ دل، خون سکھاتی ہوئی بے کار سماج۔ دوسرے لفظوں میں متکلم تنہائی کا خاتمہ اور حرکتِ ذات کی بحالی چاہتا ہے۔ یہ وحدت پذیر موضوعِ انسانی سے پیدا ہونے والے دکھ سے نجات کی ایک صورت ہے۔ نظم کے ان مصرعوں کے مفہوم پر غور کیجیے:

میں تو اک دھیان کی کروٹ لے کر
عشق کے طائرِ آوارہ کا بھروپ بھروں گا پل میں
اور چلا جاؤں گا اُس جنگل میں
جس میں تُو، چھوڑ کے اک قلبِ فسردہ کو اکیلے، چل دی
راستہ مجھ کو نظر آئے نہ آئے، پھر کیا
ان گنت پیڑ کے میناروں کو
میں تو چھوتا ہی چلا جاؤں گا
اور پھر ختم نہ ہوگی یہ تلاش
جستجو روزنِ دیوار کی مرہون نہیں ہو سکتی
میں ہوں آزاد... مجھے فکر نہیں ہے کوئی

ایک مشکور سکون، ایک کڑی تنہائی

مرا اندوختہ ہے

اس طور میرا جی کی نظم جدید فرد کی تنہائی کے ایک خاص تصور کو پیش کرتی ہے۔ واضح رہے کہ یہ تنہائی نہ تو اپنی محنت کے عمل سے بیگانہ ہونے والے انسان کی ایلی نیشن ہے اور نہ کائنات و سماج سے فرد کی ایک داخلی علیحدگی کا مفہوم رکھتی ہے۔ یہ اس موضوعِ انسانی کی تنہائی ہے جس نے اپنی تقدیر مسلسل جستجو سے وابستہ کی ہے۔ اسے دیوار میں روزن نظر آتا ہے تو ایک لمحے کے لیے وہ اس سے وابستگی کی تمنا کرتا ہے، مگر جوں ہی اسے اپنی جستجو کا سفر ختم ہوتا محسوس ہوتا ہے تو وہ عشق کے طائرِ آوارہ کا بہروپ بھرتا ہے؛ وہ قید نہیں آزادی کا خواہاں ہے۔ عشق کا طائرِ آوارہ اس کی آزادی کا نہایت مجمل استعارہ ہے۔ کثیر تشخصات کے لیے عشق کے طائرِ آوارہ سے بہتر استعارہ نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا میرا جی کی نظم جدید فرد کی جس تنہائی کا تصور باندھتی ہے وہ آزادی سے عبارت ہے اور اس آزادی کی ضمانت اسے جستجوئے مسلسل دیتی ہے۔ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر میرا جی کے جدید فرد کی تنہائی مارکسی اور وجودی مفہوم نہیں رکھتی تو کیا ایک مابعد الطبیعیاتی معنویت کی حامل ہے؟ اس جانب دھیان اس بات سے بھی جاتا ہے کہ میرا جی عشق کے آوارہ طائر کا استعارہ لاتے ہیں، اور ہمارا عمومی اور غالب ادبی فہم کلاسیکی شعریات اور اقبال کے زیرِ اثر آج بھی عشق کی مابعد الطبیعیات میں سرشاری محسوس کرتا ہے۔

میرا جی کی نظم وشنو روایت سے متاثر ہونے کے باوجود عشق کی مابعد الطبیعیات سے کوسوں دور ہے۔ لہٰذا ان کی نظم کا متکلم جس تنہائی، آزادی اور جستجوئے مسلسل کا حامل ہے، وہ سراسر مادّی اور سماجی ہے۔ ان کی نظم کا موضوعِ انسانی جن کثیر تشخصات کے اندر اپنی تصوری حرکت جاری رکھتا ہے، وہ سب مادّی ہیں۔ اگر نظموں میں کہیں کچھ ایسے الفاظ، استعارے لائے گئے ہیں جو روایتی اور فوق طبیعی تلازمات رکھتے ہیں تو انھیں لانے کا مقصد بھی ان کو مادّی و سماجی معانی سے شرابور کرنا ہے۔ نظم 'اداکار' کی پہلی سطر: مری زبان چھپکلی کی مانند پھول سے چھو رہی ہے گویا، اسی جانب اشارہ کرتی ہے۔ اس نظم میں پھول نظم کی مرکزی علامت بن کر ظاہر ہوا ہے۔ 'مگر کھلا پھول کس کا ساتھی؟' ایک موقف کے طور پر نظم میں بار بار ظاہر ہوتا ہے۔ 'کھلا پھول' ان تمام تحریکات کی علامت ہے جو آدمی کے جذبۂ جمال اور جستجو کو اکساتی ہیں، مگر کھلا ہوا پھول کسی کا ساتھی نہیں ہوتا، یعنی جذبۂ جمال کی ایک ایسی تسکین نہیں کرتا کہ آدمی ایک لازوال سرشاری کا تجربہ کرنے میں کام یاب ہو جائے۔ لازوال سرشاری کا تصور عشق کے مابعد الطبیعیاتی تصوّر کا خاصہ ہے۔

میراجی کے یہاں 'کھلے پھول' اور چھپکلی کی مانند اس کا رس چوسنے والی زبان کے وصال کا حاصل خاک آلودہ آگہی ہے۔

کھلا ہوا پھول کس کا ساتھی؟
میں سوچتا ہوں کہ سیمکوں دورِ کہکشاں میں
کئی مسافر بھٹک رہے ہیں
مگر سفر کس کا طے ہوا کس کو آگے جانا ہے ساتھ پژمردگی کو لے کر
اسے یہاں کون جانتا ہے
ہر ایک کے پہلو میں خاک آلودہ آگہی ہے

سیمکوں دورِ کہکشاں کے مسافر، کس کا استعارہ ہیں، اس کے سمجھنے کے لیے زیادہ تردد کی ضرورت نہیں۔ اس دنیا سے ماورا جہانوں کی تلاش کرنے والوں کے سفر کا حاصل 'خاک آلودہ آگہی' ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میراجی کی نظم کے قلب میں اگر کوئی موضوع جگہ پانے کے قابل ہے تو یہی 'خاک آلودہ آگہی' ہے۔ خاکی وجود کے سفرِ خاک و افلاک کا حاصل، خاک میں لتھڑی معرفتِ وجود ہے۔ میراجی کے گیتوں میں ایک نشاطیہ آہنگ ضرور ہے، مگر ان کی نظم کسی نشاطیہ تجربے کی حامل نہیں، ایک دکھ کی لہر ان کی نظموں کی گہری سطحوں میں رواں ہے۔ نظم 'بیوپاری' سے یہ ٹکڑا دیکھیے:

میں ہوں اک بھنڈار دکھوں کا میرے پاس خزانا ہے
میں نے اوروں کے دکھ میں اپنے دکھ کو پہچانا ہے
دنیا کے دکھ بیچ بیچ کے میرا جیون بیتا ہے
ہار ہار کے اپنی بازی میں نے جگ کو جیتا ہے

ان نظموں میں بھی حزن کی تیز کاٹتی ہوئی لہر موجود ہے جنھیں جنسی نظمیں کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً نظم 'ممانعت' کی یہ لائنیں: لیکن سن لو، جنسی ناگ / زہری ہے / اور میٹھی باتوں کا راگ / تلخی ہے / آخر کو پچھتاؤ گے ... / رو رو کر سو جاؤ گے۔ اسی طرح ان کی تن آسانی سے متعلق نظموں میں لذت اندوزی کی کیفیت نہیں ہے۔ مثلاً نظم 'لبِ جوئبارے' میں

اور میں، کرمکِ بے نام، گھٹا کی صورت
اسی امید میں تکتا رہا، تکتا ہی رہا
اب اسی وقت کوئی جل کی پری آ جائے

لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھوں کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے

میراجی کی نظم کی ایک اور معمائی صورتِ حال یہ ہے کہ ان کی نام نہاد جنسی نظمیں، جنسی لذت تو دور کی بات ہے، جنسی کیفیات کی بھی حامل نہیں ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ میراجی کے یہاں جنس کے حوالے سے دو تین رویے ملتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ جنسی تجربے کا احوال بیان کرتے ہیں، نہ جنسی جذبے کی شدت ظاہر کرتے ہیں۔ ان کی نظم جنس نگاری پر مبنی یعنی پورنوگرافک نہیں ہے۔ اس کی وجہ کسی اخلاقی تصور کی پابندی نہیں، ایک شعری کینن پر عمل کی مجبوری ہے۔ میراجی جنس کو ایک فطری حیاتیاتی طلب سمجھتے تھے اور اس کی تسکین، فرد کا بنیادی حق سمجھتے تھے، تسکین کے ذریعے اور طریقے کے انتخاب کو بھی فرد کے بنیادی حق کا حصہ تصور کرتے تھے، مگر وہ جس شعریات کے پابند تھے، وہ انھیں کامل جنسی وصال کے تخیلی تجربے سے دور لے جاتی تھی۔ میراجی کے شعری تخیل میں جنسی تجربہ ذات کے ذات سے وصال میں رونما نہیں ہوسکا۔

میراجی کے یہاں اس کامل جنسی وصال کی خواہش موجود ہے جس کی تہ میں من و تو کی تفریق مٹانے کا خواب مضمر ہوتا ہے، مگر ان کی نظم میں اس خواہش کی عدم سیرابی کا حزن ہی ملتا ہے۔ یہاں حقیقی جنسی تجربے کی شاعری میں عکاسی و پیش کش (re-presentation) اور ترجمانی (representation) میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ میراجی نے جنس کی عکاسی نہیں کی، حقیقی جنسی تجربے کی یادداشت کو منظوم نہیں کیا، بلکہ جنسی تجربے کی 'تخیلی لسانی تشکیل' کی ہے۔ چناں چہ یہ ایک ایسا تجربہ ہے جسے صرف شاعری میں محسوس کیا جا سکتا ہے، شاعری کی بعض بنیادی اور جدید شاعری کی مخصوص رسمیات کے تحت۔

آپ ان کی جنسی نظمیں پڑھ کر کسی شخص کے جنسی تجربے کی بازیافت نہیں کرتے، بلکہ ایک شعری تجربے (جس کے مندرجات میں جنس شامل ہے) سے آگاہ ہوتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ انھیں جنسی جذبہ کسی تنگنائے میں، روزن میں نہیں لے جاتا، بلکہ ایک کھلی کشادہ فطری فضا میں پہنچاتا ہے۔ جنس کے موضوع پر ان کی شاید ہی کوئی ایسی نظم ہو جس میں مظاہرِ فطرت سے متعلق حسی تمثالیں ظاہر نہ ہوئی ہوں۔ اس امر کی یہ نفسیاتی توجیہ کی جا سکتی ہے کہ جنسی جذبے کی جب تسکین نہیں ہوتی تو اس کا رُخ فطری مظاہر کی طرف ہو جاتا ہے۔ مظاہرِ فطرت، جنسی عمل اور جنسی اعضا کی علامت بن جاتے ہیں، مگر یہ توجیہ' میراجی کے سلسلے میں زیادہ کارآمد نہیں۔ ان کی نظموں کی مظاہرِ فطرت سے

متعلق حسی تمثالیں، جنسی علامتیں بننے کے بجائے، شعری اور جمالیاتی وضعوں میں ڈھلتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی حسی تمثالیں، جنسی عمل کا متبادل نہیں، جنسی جذبے کے ایک ایسے ارتفاع کا وسیلہ ہیں، جو اپنی اصل میں تخیلی ہے۔ اس طور میرا جی کی نظم کا غالب رویہ جنس کی جمالیات کا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ان کی نظم جنس کے ممنوع اخلاقی تصور کی بازگشت تک نہیں رکھتی، مگر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان کی نظم ممنوع اخلاقی تصورات کے غلبے اور کش مکش سے آزاد ہے۔ نظم 'شجرِ ممنوعہ کی ترغیب' کے عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ جنس کے ممنوع ہونے کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ اسی طرح نظم 'اے ریاکار' میں وہ ان لوگوں پر طنز کرتے ہیں جو جنسی حوالے سے اپنے عمل اور قول میں دورنگی دکھاتے ہیں: جنسی چاہت کی برکت کو ملعونِ خدا کیوں کہتے ہو؟ تاہم جنس سے متعلق ان کی نظم کا متکلم یا اس کا تجربہ اس تصور سے نجات کے لیے دست و گریباں نہیں ہے (راشد کے یہاں جنس کے سماجی اخلاقی تصور سے کش مکش پائی جاتی ہے اور ان تصورات کے علم برداروں کے استہزا کا رویہ بھی موجود ہے) اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ میرا جی کی نظم جنس کی جمالیات پر مرکوز ہونے میں کام یاب ہوئی ہے۔ مثلاً اسی نظم کا آخری ستانزا ہے: اتصال/ ابتدائی گیت ہے اُس اشتہا کا جس سے یہ دنیائے دوں/ آج باقی ہے!... یہ این حُسنِ رواں!... میرا جی کی جنسی جمالیات جنس کے ذریعے کائنات کے حُسنِ رواں تک رسائی سے عبارت ہے۔ مگر اس حُسنِ رواں کو دنیائے دوں میں ظاہر ہونا پڑتا ہے اور اس کی آگہی خاک آلودہ ہے، حزنیہ ہے۔ 'میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتال ہے/ اس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن ابھر آئے گی' (کروٹیں)۔

یہ کوئی اتفاقیہ بات نہیں کہ میرا جی کی نظم کا متکلم کہیں چھپکلی اور کہیں کرمکِ بے نام کی تشبیہ اپنے لیے استعمال کرتا ہے۔ متکلم دنیا میں اپنے لیے جس کردار کا تصور کرتا ہے، اس کی کوئی گہری مماثلت ان خاک آلودہ مخلوقات سے ضرور ہے۔ ایک بات تو بالکل واضح ہے کہ میرا جی کی نظم کا موضوع انسانی اپنے لیے پُرشکوہ اور پُرجلال صفات کہیں استعمال نہیں کرتا۔ اس ضمن میں میرا جی کی نظم اقبال کی نظم سے بالکل الگ راستہ اختیار کرتی ہے۔ وزیر آغا نے اقبال کے مقابلے میں میرا جی کی نظم کو داخلیت کا علم بردار قرار دیا ہے۔[۸] تاہم کچھ اور امتیازات بھی توجہ طلب ہیں۔ اقبال کے یہاں آدم، خاکی نہاد ضرور ہے مگر اس کی نظر ہمیشہ آسمانوں پر، عظیم آدرشوں پر رہتی ہے، جس کی وجہ سے وہ اپنے خاکی وجود کے دکھوں سے بلند و ارفع ہو جاتا ہے، جب کہ میرا جی (اور اس میں بڑی حد تک جدید نظم کے تمام اہم شعرا جیسے راشد، مجید امجد، فیض، اختر الایمان وغیرہ شامل ہیں) کے یہاں آدم اپنی خاکی نہاد کے دکھ بھوگتا ہے۔ انھی میں ایک بڑا دکھ خود اس کے مادی و سماجی وجود کی آگہی

ہے۔ وہ اپنے وجود کے رموز پر، عظیم الشان فلسفوں اور زندگی کے کبیری بیانیوں کی روشنی میں غور نہیں کرتا۔ اس کی دنیا ان مثالی آدرشوں اور بیانیوں کی تخیلی فضا سے الگ ہے۔ وہ اس اعتقاد سے اپنا دل خالی پاتا ہے کہ آدمی کی نجات، کسی فوق الانسان کے تراشے ہوئے نظریے میں ہے۔ وہ اپنی دنیا، اپنے روزمرہ تجربات میں پاتا ہے۔ یہی نہیں، وہ تجربات میں اقداری درجہ بندی کا بھی قائل نہیں۔ اس کے لیے ہر وہ تجربہ اہم اور شاعری کی بنیاد بننے کا اہل ہے جس کی تحریک اس کے خاکی وجود کے کسی گم نام گوشے میں پیدا ہوتی ہے اور یوں وہ اسے اپنے خاکی وجود کو تسلیم کرنے کی راہ سجھاتا ہے، جسے وہ پوری سچائی سے محسوس کرسکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ کسی 'اور' کی پروا نہیں کرتا۔ انھی تجربات سے وہ اپنے وجود کے معانی دریافت کرتا ہے، اور یہ معانی خاک آلودہ ہیں۔ خاکی وجود کی آگہی بھی خاک بسر ہے۔ خاک کی طرح یہیں، اسی دنیا کی اور خاک ہی کی طرح ہماری اپنی۔ ایک چھپکلی اور کرمکِ بے مایہ سے، متکلم خود کو تشبیہ ہی نہیں دیتا، ان کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے، ان کے بے مایہ وجود میں اپنے عکس کو دریافت کرتا ہے۔ اس سب کے باوجود میراجی کی شاعری سے جو موانست ہونی چاہیے تھی، وہ اگر نہیں ہوئی تو اس کا باعث یہ ہے کہ میراجی کے اکثر قارئین ابھی عظیم آدرشوں کی تلاش شاعری میں کرتے ہیں۔ وہ شاعری میں اپنے مادی، حقیقی وجود کو نہیں، اپنے متعلق اس مثالی تصور کی تلاش کرتے ہیں جسے فوق الانسان نے اپنے تخیل میں تراشا ہے۔

جدید شاعری میں چھپکلی اور کرمکِ بے مایہ جیسی غیر روایتی اور نادر مگر تخفیفی و تحقیری تشبیہیں اور استعارے عام ہیں۔ (جدید فکشن میں بھی اس کی مثالیں ہیں۔ سب سے اہم مثال کافکا کا معروف افسانہ 'قلبِ ماہیت' ہے جس میں گریگور سمسا کاکروچ بن جاتا ہے) ان کا واضح مقصد تو اس سماجی نظام پر طنز کرنا ہے جس نے انسان کو چھپکلی کی اسفل سطح پر جینے پر مجبور کر دیا ہے، مگر اس کے علاوہ تحقیری استعارے جدید عہد میں شناخت کی متناقضانہ صورتِ حال کو بھی واضح کرتے ہیں۔ لسانی اعتبار سے شناخت، معنی کے استحکام کا دوسرا نام ہے اور احساس کی سطح پر وصل کی کیفیت کی حامل ہے۔ شناخت، جستجوئے ذات کے سفر کا اطمینان بخش پڑاؤ ہے۔ لیکن جب شناخت کا وسیلہ کوئی 'دوسرا' ہو تو اس کے معنی کا استحکام اپنی زیریں سطح پر خودشکنی کا سامان لیے ہوتا ہے اور وصل کی کیفیت، ایک فاصلے اور ہجر کے اندیشے سے لرزلرز جاتی ہے۔ اس کے نتیجے میں موضوعِ انسانی مسلسل وحدت ناآشنا ہوتا جاتا ہے اور اطمینان و سرشاری کا خواب بکھر جاتا ہے۔ وصل کی تہ میں موجود ہجر، وصل کو مسمار (subvert) کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم 'لبِ جوئبارے' کا متکلم خود کو تنہا محسوس کرتا ہے اور 'تمدار ہاتھوں' کے باوجود سرشاری کی کیفیت سے محروم ہے، نیز اس تذبذب آمیز استفہام کی زد پر ہے کہ

اس کی دھندلی نظر آنسوؤں کی وجہ سے ہے یا کسی اور سبب سے؟

میراجی کے ذریعے ہماری نظم اگر کسی نئے عہد میں داخل ہوتی ہے تو وہ عہد عبارت ہے انسان کے اپنے وجود پر شرمندگی سے نجات سے۔ اردو شاعری میں غالب نے زندگی کے عظیم آدرشوں پر استفہام و استہزا کا آغاز کیا تھا، میراجی نے ان آدرشوں کو اپنی شاعری میں سرے سے غائب کردیا۔ (شعریات کے دو مختلف تصورات کے حامل ہونے کے باوجود غالب اور میراجی ایک ہی قبیل کے شاعر ہیں) بلاشبہ یہ ایک خلا تھا، مگر اسے بعض وجوہ سے محسوس نہ کیا جا سکا۔ ایک یہ کہ اسی عہد میں اقبال کی شاعری عظمتِ انسانی کا عظیم الشان اور جلال و جمال سے لبریز تصور ابھار رہی تھی۔ اس تصور کی گونج اس درجہ تھی (اور ہے) کہ میراجی کی نظم ہمارے جمالیاتی شعور میں برپا ہونے والے جس خلا کی خبر دے رہی تھی، وہ نہ سنی جا سکی۔ علاوہ ازیں ترقی پسند تحریک، غیر طبقاتی سماج کا ایک نیا کبیری تصور پیش کر رہی تھی۔ اسی طرح قومیت پرستی کا ایک پُرشکوہ تصور، اپنے ذیلی تصورات کے ساتھ گونج پیدا کر رہا تھا۔ جیلانی کامران نے اقبال اور میراجی میں بجا طور پر فرق دریافت کرلیا تھا، مگر انھوں نے یہ فرق قومیت پرستی کے کبیری بیانیوں کے حوالے سے دیکھا تھا۔

میراجی کا جنسی فلسفہ دراصل ہندوستان کے سیاسی عمل کی کہانی ہے۔ اس امر کی روشنی میں نئے ہندوستان کی تاریخ میں مہاتما گاندھی اور پنڈت نہرو کے ساتھ میراجی کا مقام ہے۔ کیوں کہ میراجی کے سوا ایسا کوئی بھی شاعر نہیں ہے جس نے نئے ہندوستان کی رونمائی کا خالص آریائی علامتوں سے ایسا نقشہ تیار کیا ہو جو تاریخی، شعری طور پر بندے ماترم کے تقاضوں پر پورا اترتا ہے۔[9]

جیلانی کامران نے میراجی کا فکری رشتہ نہرو اور گاندھی سے محض اس لیے قائم نہیں کیا کہ میراجی نے اپنا اصل مسلم نام (ثناء اللہ) ترک کر کے ایک ہندو نام اختیار کیا تھا (میرا سین اور میراجی دونوں کی نسبت سے) اپنا ابتدائی قلمی نام بسنت سہائے رکھا تھا اور ن م راشد نے انھیں ادبی گاندھی کا لقب دیا تھا یا خود میراجی نے اپنے آریائی ماضی پر تفاخر کا اظہار کیا تھا، بلکہ انھوں نے میراجی کی نظم میں قدیم ہندوستان کی ثقافتی علامتوں کی سیاسی تعبیر کی ہے۔

یورپی لسانیات کے اثر سے انیسویں صدی کے آغاز سے بیسویں صدی کے نصف تک، زبان کو قومی و مذہبی شناخت کی اساس تصور کرنا جب عام تھا تو میراجی کے گیتوں اور نظموں میں ہندی لفظیات اور قدیم ہندوستان سے متعلق اساطیری علامتوں کو اگر ان کی قومی مذہبی شناخت کی بنیاد سمجھ لیا گیا تو اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے۔ آخر راشد کو ان کے فارسی آمیز اسلوب ہی کی وجہ سے مشرقی قومی شناخت کا حامل قرار دیا جاتا ہے۔ جیلانی کامران کی رائے اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں

میراجی کی شاعری کے سیاسی مفہوم کی نشان دہی کی گئی ہے، مگر اس اعتبار سے متنازع ہے کہ میراجی کی شاعری کی سیاسی جہت کو قومیت پرستی کے اس بیانیے کی روشنی میں متعین کیا گیا ہے، جو تفریق اور عرفِ عام میں دو قومی نظریہ ہے۔ دو قومیں، دو مذہب، دو زبانیں۔ قومی شناخت کا بڑا سادہ اصول تھا۔ اصل یہ ہے کہ میراجی کی نظم، سیاسی معنویت تو رکھتی ہے، واضح سیاسی معنی کی حامل نہیں ہے (معنی اور معنویت کا فرق پیشِ نظر رہے) یہ درست ہے کہ میراجی کی نظم کی سیاسی معنویت، قومیت پرستی کے تناظر ہی میں قائم ہوتی ہے، مگر یہ معنویت، قومیت پرستی کے کسی ایک بیانیے کی حمایت کا مفہوم بالکل نہیں رکھتی۔ واضح لفظوں میں میراجی کی نظم نہ تو مسلم قوم پرستی کی تائید میں ہے اور نہ ہندو قومیت پرستی کے اثبات میں سرگرم ہے۔ وہ نہ مارکسی جدلیات پر یقین رکھتی ہے نہ قوم پرستی کی جدلیات پر۔ اس کے باوجود ان کی نظم قومیت پرستی کے تناظر میں معنویت کی حامل ہے۔ میراجی کی نظم کا یہ ایک اور معمہ ہے!

جن لوگوں نے میراجی کی شاعری کو ان کی ذات کا افسانہ سمجھا اور ذات کو جنس و لاشعور کی الجھنوں سے عبارت قرار دیا، وہ میراجی کا ادھورا اور جدید شاعری کا ناقص تصور رکھتے تھے۔ 'کچھ اپنے بارے میں' میراجی نے لکھا ہے کہ: ''... موجودہ صدی کی بین الاقوامی کش مکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے، وہ بالخصوص میرا مرکزِ نظر رہا۔'' میراجی نے اس کو اپنی شاعری میں کس حد تک پیش کیا، اس سے متعلق دو رائے ہو سکتی ہیں، مگر اس میں کلام نہیں کہ میراجی اپنے عہد کا اور گزرے زمانوں کی تہذیبی، علمی اور ادبی صورتِ حال کا اچھا خاصا ادراک رکھتے تھے۔ ان کے مضامین اور مشرق و مغرب کے نغمے اور باقیاتِ میراجی میں یہ ادراک ظاہر ہے۔ میراجی جدید شاعری کے اوّلین نقاد بھی ہیں۔ 'نئی شاعری کی بنیادیں' میں انھوں نے پتے کی ایک بات لکھی ہے کہ نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے اور اس کی تفہیم کے لیے ''ہمیں اُس وقت تک انتظار کرنا ہوگا جب تک ہم سیاسی، سماجی اور انفرادی زندگی کے تانے بانے کو نہ سلجھا لیں۔'' بجا کہ ہمیں جدید شاعری، ذات یا موضوعِ انسانی پر مرتکز نظر آتی ہے، مگر یہ ذات صحرا میں اکیلے درخت کی طرح نہیں، مکان کی کھڑکی کی طرح ہے جو مکان ہی کی وجہ سے موجود ہے۔ یعنی ذات ایک سماجی، سیاسی، ثقافتی تشکیل ہے۔ جدید شاعری میں انفرادیت کا تصور بھی گرد و پیش کی نسبت سے قائم ہوتا ہے۔ لہٰذا میراجی کی جدید شاعری سیاسی تانے بانے سے خالی نہیں تھی۔ معاصر سیاسی بیانیے، ان کی شاعری میں خطیبانہ انداز میں تو ظاہر نہیں ہوئے، مگر ان بیانیوں نے ان کی نظم کے متکلم کی شناختوں میں حصہ لیا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، میرا جی کی نظم کسی واحد موضوعِ انسانی کی حامل نہیں۔ یہاں موضوعِ انسانی کی تشکیل سے متعلق چند باتیں کہنے کی ضرورت ہے۔ موضوعِ انسانی کی تشکیل ثقافتی کلامیے کے اندر ہوتی ہے، جس میں زبان بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ زبان ہی کے ذریعے ہم اپنی ابتدائی سماجی شناخت سیکھتے ہیں اور اسے دوسروں سے سماجی روابط استوار کرنے، اُن تک اپنا مافی الضمیر پہنچانے اور اُن کے خیالات جاننے کا ذریعہ بناتے ہیں۔ زبان ہمیں کئی موضوعی حیثیتیں دیتی ہے۔ ہم ان حیثیتوں کے ساتھ دنیا کے معاملات میں شریک ہوتے ہیں۔ دنیا میں کئی کلامیے (ڈسکورس) چل رہے ہوتے ہیں۔ کسی شخص کی موضوعیت لسانی اور منطقی طور پر تشکیل پاتی ہے اور ان کلامیوں کے سلسلے کے ساتھ بے دخل ہوتی ہے جن میں ایک فرد خود کو پاتا ہے۔[۱۲] میرا جی نے حقیقی طور پر جن کلامیوں میں خود کو گھرا ہوا پایا تھا، ان میں قومیت پرستی کا بیانیہ اہم ہے۔ یہ ممکن نہیں تھا کہ میرا جی کا شعری متکلم اپنی شناخت/ شناختوں کے ضمن میں اس سے خود کو الگ تھلگ رکھتا۔ گیتا پٹیل نے درست لکھا ہے کہ: "... میرا جی کی شاعری میں سیاسی بازگشت سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہ [شاعری] سیاست کے ضمن میں خشک خطابتی انداز اختیار نہیں کرتی۔[۱۳]" میرا جی کی نظم کا متکلم جن شناختوں کا حامل ہے، ان کی معنویت قومیت پرستی کے بیانیوں کی روشنی میں متعین کی جاسکتی ہے۔

اگر ہم میرا جی کی شاعری کے کُل سرمائے پر نظر ڈالیں تو وہ یک رنگ نہیں ہے۔ میرا جی نے گیت لکھے، پابند اور آزاد نظمیں دونوں لکھیں، غزل لکھی۔ نظموں میں اگر ایک طرف آریائی علامتیں ہیں تو دوسری طرف اسلامی تاریخ سے متعلق بعض تلمیحات ملتی ہیں۔ وشنو مذہب سے انھیں علانیہ دل چسپی ہے اور اس کے ساتھ جدید مغربی ادب، سائنس اور فلسفے سے انھیں والہانہ لگاؤ ہے۔ انھوں نے دیس دیس کے گیتوں کے ترجمے کیے اور ان پر تبصرے لکھے۔ اپنی اس کثیر گرفتگی کا اظہار اپنے سوانحی خاکے میں بھی کرتے ہیں:

> مشرق سے مہارانی میرا بائی، چنڈی داس اور امرو نے مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ وٹمین، ڈی ایچ لارنس، سٹیفانے ملارمے اور چارلس بادلیئر نے، مفکرین میں چارلس ڈارون، سگمنڈ فرائیڈ، سر جیمز جینز، آئن اسٹائن (جن کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا) ہیولاک ایلس اور رابندر ناتھ ٹیگور قابلِ ذکر ہیں۔ اردو شعرا کی فہرست یہ ہے: امیر خسرو، سیّد انشاء اللہ، میر تقی میر، غالب، حفیظ جالندھری، عبد الرحمٰن بجنوری، مولوی عظمت اللہ اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر۔[۱۴]

عین ممکن ہے میرا جی نے کچھ لوگوں کا نام بس برسبیلِ تذکرہ لکھا ہو، مگر اس سے یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب میں ہمہ دیسی تصور کے حامل تھے؛ ان کے لیے مشرق و مغرب ادبیات کی سطح پر

ایک دوسرے سے زیادہ فاصلے پر نہیں تھے۔ ان کا ہمہ دیسی ادب کا تصور ان کے موضوعِ انسانی کے تصور سے زیادہ بعید نہیں تھا۔ وہ مشرق و مغرب کے قدیم و جدید ادب کو ایک نئی وحدت میں ڈھالنے کے لیے کوشاں نہیں ہوئے۔ وہ مشرق و مغرب کے ادبیات سے ایک ایسی تکثیری جمالیاتی فضا کی تعمیر کرتے ہیں جس میں اختلافات، تضادات، متفرقات کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو اپنی وجودی شناخت کے اظہار کی گنجائش حاصل رہتی ہے۔ آپ ادب کے ایک سے زیادہ ذائقوں سے آشنا رہتے اور ہر ذائقے کی انفرادیت سے لطف اٹھانے کے لیے آمادہ رہتے ہیں۔ یہاں کسی کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کی کوشش ہوتی ہے نہ ایک کو دوسرے پر برتر ٹھہرانے کی سعی ہوتی ہے۔ یہاں ساری کوشش دوسروں کے تجربات کے ذریعے اپنے فہم کی توسیع اور اپنی مسرت کشید کرنے کی صلاحیت کی افزائش پر مرکوز ہوتی ہے۔

یہی کثیر گرفتگی میراجی کی نظم میں بھی ظاہر ہوئی ہے۔ ان کی نظم ایک سے زیادہ اسالیب رکھتی ہے۔ حمید نسیم نے درست لکھا ہے کہ:

مجھے ان میں تین بڑے اور ایک دوسرے سے الگ اسلوب ملے۔ ایک اسلوب پر ہندی کا غلبہ ہے اور جو عام اُردو کی ادبی روایت سے دور کا بھی تعلق نہیں رکھتا۔ دوسری انتہا پر وہ اسلوب ہے جہاں ان کے کلام میں فارسی، راشد اور فیض کے اسلوب سے بھی زیادہ وافر نظر آئی۔ بیچ میں دونوں نہایتوں کے ایک معتدل اسلوب ہے۔ ہندی بھی اور فارسی بھی اور category میں دو تین sub-categories ہیں۔ فارسی اور ہندی کے باہمی تناسب کی بنا پر۔[۱۵]

میراجی کی نظم کی سیاسی معنویت انھی اسالیب کے سیاق میں قائم ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، انیسویں صدی کے آغاز سے زبان کو قومی اور ثقافتی شناخت کی بنیاد سمجھا جانے لگا تھا۔ گل کرسٹ نے اُردو کو ہندوستانی کا نام دیا اور اس کے فارسی آمیز اسلوب اور سنسکرت آمیز اسلوب کو بالترتیب مسلمانوں اور ہندوؤں کی قومی شناخت ٹھہرایا، اسی تفریقی فکر کی روشنی میں باغ و بہار اور پریم ساگر لکھوائی گئیں۔ کچھ عرصہ بعد باغ و بہار کے دہلوی اسلوب کے خلاف لکھنؤ کے رجب علی بیگ سرور نے ردِعمل ظاہر کیا اور لکھنوی اسلوب میں فسانۂ عجائب لکھی۔ یہ سب زبان اور ادبی اسالیب کے ذریعے اپنی قومی اور ثقافتی شناختیں وضع کرنے کا عمل تھا۔ آگے چل کر ہندی اُردو تنازع نے قومی شناختوں کی تقسیم کو فیصلہ کن انداز میں واضح اور گہرا کیا۔

بیسویں صدی میں ہندی اور اُردو، ہندو مسلم قومی شناختوں کے بیانیوں کا لازمی جزو تھے۔ جو لوگ مشترکہ ہندوستانی شناخت کے حامی تھے، وہ بھی اپنے بیانیے کو قابلِ فہم اور قابلِ قبول بنانے کے

لیے لسانی شناخت سے رجوع کرنے پر مجبور تھے۔ انھوں نے اُردو ہندی کی ایک ملی جلی صورت کو ہندوستانی کا نام دیا۔ ان میں گاندھی پیش پیش تھے۔ (گویا جس اصطلاح کو گل کرسٹ نے ایک زبان کو تقسیم کرنے کا ذریعہ بنایا، اب اسے اس تقسیم کو ختم کرنے کا وسیلہ بنانے کی کوشش ہوئی)۔ گاندھی ۱۹۱۷ء سے ایک قومی زبان کا تصور پیش کر رہے تھے۔ ان کے مضامین اور تقاریر کو جیوائی دیا بھائی ڈیسائی نے ۱۹۴۵ء میں مرتب کر کے پہلے گجراتی، پھر ہندی اور ۱۹۵۶ء میں انگریزی میں شائع کیا۔ اس میں گاندھی کا مؤقف ہے کہ:

ہندوستانی، اُردو نہیں، بلکہ ہندی اور اُردو کا خوش گوار امتزاج ہے جسے شمالی ہندوستان کے لوگ با آسانی سمجھ لیتے ہیں، جسے ناگری یا اُردو رسم خط میں لکھا جا سکتا ہے۔ فقط یہی ایک کامل قومی زبان ہے، باقی سب ناقص ہیں۔[۱۶]

میراجی سمیت تمام شعرا لسانی قومی شناخت کی اس سیاست سے متاثر تھے۔ ان معروضات کے تناظر میں میراجی کی نظم سے متعلق سلیم احمد کی رائے ملاحظہ کیجیے:

... اس [میراجی] کے بہترین مداحوں نے بھی صرف میراسین کے اصلی یا فرضی عاشق کی حیثیت سے یاد رکھا اور یہ بھول گئے کہ ہندوستان کی بے قرار، حقیقت نگر اور سوگوار روح میراجی کی شاعری کے ذریعے کسی کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش میں ہے۔[۱۷]

سلیم احمد کی اس رائے میں بین السطور یہ بات موجود ہے کہ قومیت پرستی کی سیاست نے ہندوستان کی روح کو بے قرار اور سوگوار کیا، مگر یہ واضح نہیں کیا کہ میراجی کی نظم کس طور اس کی بے قراری کو ہم آہنگی میں بدلنے کی کوشش یا تلاش کرتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ میراجی اور گاندھی میں یہ مماثلت تو ہے کہ دونوں ہندوستانیت کا تصور رکھتے ہیں جس میں اس برعظیم کے متنوع ثقافتی عناصر کی سمائی ہو سکے، مگر فرق یہ ہے کہ گاندھی کے لیے مشترکہ قومیت کا تصور سراسر سیاسی تھا اور میراجی کی شاعری قومیت پرستی کی سیاست کے تناظر میں اپنے اظہار کے امکانات کی تلاش میں تھی۔ گاندھی وحدت چاہتے تھے اور اس کا خاصا میکانکی تصور رکھتے تھے (مثلاً یہ کہ ہندو کچھ فارسی سیکھ لیں، مسلمان تھوڑی بہت سنسکرت اور پارسی تامل و سنسکرت)، میراجی کا شعری تخیل ایک نئی اکائی کی تلاش میں نہیں تھا، وہ ہر اکائی کو اپنے امکانات، اپنے دائرے میں ظاہر کرنے کے حق میں تھا۔ مشترکہ قومیت کی کوشش ابتدا میں اقبال کے یہاں بھی تھی۔ تاہم اقبال اور میراجی میں اشتراک کم سے کم اور فرق بیش از بیش ہے۔ اقبال قوم کے کبیری بیانیے میں یقین رکھتے ہیں، ابتدا میں وہ ہندوستانی قومیت پرستی کے حامی تھے (سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا/ ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا)؛ بعد میں انھوں نے امتِ مسلمہ کا ایک پُرشکوہ تصور وضع کر لیا (اپنی ملت پر قیاس

اقوامِ مغرب سے نہ کر/ خاص ہے ترکیب میں قومِ رسولِ ہاشمی ﷺ)۔

دوسری طرف میرا جی کی شاعری کسی بھی طرح کے کبیری بیانیے پر اعتقاد سے خالی ہے، وہ ماضی کی طرف (خاص طور پر آریائی ماضی) ضرور دیکھتی ہے مگر وہ اس کا پُرشکوہ تخیل نہیں کرتی، آریائی ماضی کو اپنی نظم کی 'آرکی رائٹنگ' یا ایک ایسی اقتداری ہستی نہیں بناتی جو ان کی تمام شاعری کے رنگ و آہنگ کو ایک داخلی تنظیم مہیا کرتی ہو۔ وہ ماضی کا احیا نہیں چاہتے تھے۔ اگر ایسا ہوتا تو ایک قسم کی بنیاد پرستی اور شدت پسندی ان کی نظم میں ہوتی۔ وہ آریائی ماضی کی ترکیب کے خاص ہونے میں پختہ یقین رکھتے اور باقی سب کو مسترد کرتے۔ نیز ماضی کا تخیل میرا جی کی شاعری کا محض ایک حصّہ ہے۔ بڑا حصّہ زندگی کے عام، حسّی تجربات پر مشتمل ہے جن کے اندر ان کی شاعری اپنا رزقِ معنی تلاش کرتی ہے۔ اس امر کی اہم مثال ان کی نسبتاً طویل نظم 'اجنتا کے غار' ہے۔ اس نظم کا متکلم اجنتا کے غاروں کی 'دنیا' کو اپنے دھیان میں لاتا ہے۔ وہ پانچویں چھٹی قبل مسیح کے بدھ مت کے ان فنی آثار کی عکاسی اور پیش کش نہیں کرتا، یعنی ان تصویروں کو حقیقت نگاری کے اسلوب میں پیش نہیں کرتا، بلکہ مذہبی آرٹ کی اس دنیا کی ایک نئی تخیلی تشکیل کرتا ہے۔ اس کا دھیان ایک رواں لہر کی صورت اختیار کرتا ہے جس میں ماضی و حال ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتے ہیں۔ ماضی و حال ایک دوسرے پر اگرچہ اثر انداز ہوتے ہیں، مگر اس کی نوعیت ایک دوسرے کو 'بے دخل' کرنے کی نہیں ہوتی؛ ایک، دوسرے کے لیے حتمی مقیاس نہیں بنتا۔ چناں چہ نظم کا متکلم ایک سفر کی کیفیت میں نظر آتا ہے۔ یہ سفر شناخت کا ہے، مسلسل اور کئی اطراف میں۔ اس کثیر الاطراف سفر میں متکلم کی شناختوں کا عمل بھی تغیر کی زد پر رہتا ہے۔ یہ مصرعے دیکھیے:

پھیلتی جاتی ہے اب یادِ کی چنچل خوشبو
دشتِ ویران میں آ جاتے ہیں پہلے آ ہو
میلے کپڑوں کی طرح لٹکی ہوئی تصویریں
بیتے دن رات مرے سامنے لے آتی ہیں
کئی راجہ ہیں یہاں ایک ہی راجہ بن کر

رات چھائی تھی مگر
رات بھی دن کی طرح نور کو لے آئی ہے
میرا مفہوم ہے صرف ایک ہی بات

ایک ہی بات... مگر یہ تو ہے میرے بس کی
ایک ہی بات سے سو باتیں بنالوں دن میں

کیا کنول تال کا منظر نہیں دیکھا تو نے
پیڑ بھی ہیں، پتے بھی ہیں، پودے بھی لہراتے ہیں
سوکھتے جاتے ہیں جو پتے وہ گر جاتے ہیں
یہ سماں دیکھ کے اک دھیان مجھے آتا ہے
پہلے چپٹی تھی زمیں، سیب نے گر کر اس کو
کرۂ ارض کی صورت دے دی
راج دھانی میں کپل وستو کی
جلوۂ قلبِ جہاں مجھ کو نظر آنے لگا

آپ نے غور کیا، ان مصرعوں میں حرکت اور تغیر کئی سطحوں پر کارفرما ہے۔ ایک مسلسل سیال عالم ہے: ہیئتی، لسانی، اسلوبی، کیفیاتی اور زمانی سطحوں پر۔ نظم کے پہلے دو ستانزے پابند ہیئت میں ہیں اور مقفیٰ ہیں، تیسرا معرا ہے، آگے پوری نظم آزاد ہیئت میں ہے۔ زبان اور اسلوب پر فارسی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ خاصی چونکا دینے والی بات ہے کہ اجنتا کے ضمن میں میرا جی نے ہندی آمیز اسلوب اختیار نہیں کیا۔ اس کا سبب بھی مذکورہ اقتباسات میں موجود ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ اثر میکانکی نوعیت کا نہیں، دو مختلف شناختوں کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھنے کا ہے اور تخلیقی ہے۔ ایک شناخت اپنا اثبات، دوسری شناخت پر اپنے تسلط کی صورت نہیں کرتی؛ ایک شناخت اپنے اثبات کو دوسری شناخت کی تحقیر و نفی سے مشروط نہیں کرتی۔ اجنتا کی یاد کی چنچل خوشبو (آریائی تخیل) کے پہلو سے ہی دشتِ ویران میں آہو (عربی و عجمی تخیل) ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی طرح کپل وستو کی راج دھانی میں 'جلوۂ قلبِ جہاں' نظر آتا ہے۔ کنول تال کا منظر (یعنی بدھ کی زندگی کا وہ دور جب وہ کنول تھا) بھی تبدیلی کی زد پر ہے اور یہ تبدیلی عین فطری ہے۔

پرانے پتے گرتے اور نئے ان کی جگہ لیتے ہیں۔ مذہبی احساس کی جگہ سائنسی حسیت نے لے لی ہے۔ سیب گرنے کی تلمیح، کششِ ثقل کی دریافت کی بابت ہے۔ اجنتا، اب 'کرۂ ارض' پر ہے اور 'کنول' کی جگہ 'سیب' نے لے لی ہے، بدھ کی جگہ نیوٹن نے لیکن اس سے بھی انسان کا نصیبہ نہیں بدلا۔ انسان نے تاریخ انسانی میں رونما ہونے والی ان عظیم تبدیلیوں کو آسانی سے قبول نہیں کیا۔

نوعِ انساں تو ہے جاہل کا دماغ /جس نے بھی گیان کی اک بات کہی/ دار پر اس کو چڑھا کر مارا۔ سوچنے والوں کو صرف ایک سزا کافی ہے/ دار پر ان کو چڑھا دیتی ہے/ نوعِ انساں... وہی جاہل کا دماغ۔ دوسرے لفظوں میں نظم کا متکلم اپنی شناختوں کے ارتقا میں سب سے بڑی رکاوٹ نوعِ انساں کے جاہل دماغ کو دیکھتا ہے۔ جاہل دماغ کی سیاست، انسانی شناخت کے متحرک اور ارتقائی سفر میں کھنڈت ڈالتی ہے۔

یہی موضوع نظم 'ارتقا' کا ہے۔ اس نظم کا تخاطب بھی جاہل دماغ کی سیاست سے ہے۔ یہ سیاست ایک مقام پر رکنے، ایک نظریے سے شدت پسندانہ وابستگی، ایک خاص زمانے کے جبری تخیل سے عبارت ہے۔ میرا جی اس صورتِ حال کو جنازے سے تشبیہ دیتے ہیں، جنازے کے سلسلے میں تاخیر ناروا ہے اور جاہل دماغ کی سیاست اسی طرح کے ناروا اعمال انجام دیتی ہے۔ (غور کیجیے: جنازہ مسلم تہذیب کی رسمیات ہے) قدم قدم پر جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ/... / نہ بیتا کل اور نہ آنے والا تمھارا کل ہے/... / اگر یہ مردے لحد کے اندر گئے تو شاید تمھاری مردہ حیات بھی آج جاگ اٹھے۔ جنازے کو جلد اٹھانا اور لحد کا لقمہ بنانا، نئی زندگی کی شرط ہے۔ نئی زندگی، لحد پر کھلنے والا پھول ہے۔ تبسم کاشمیری نے جنازے یا موت کو آرکی ٹائپ کہا ہے۔ "یہ [موت کا آرکی ٹائپ] انسانی تہذیب کے تسلسل اور اس کے ارتقائی سفر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس کائنات میں کسی شے، نظریے اور تصور کو ابدی استحکام حاصل نہیں ہے۔[18]" لہٰذا کسی ایک شناخت، کسی ایک تناظر، کسی ایک زمانے، کسی ایک مقام کو حتمیت حاصل نہیں، یہ سب بلاشبہ اہم ہیں ان کی اہمیت خاص مقام اور وقت کی پابند ہے اور مقام و وقت کو تغیر ہے۔ یہی بات جاہل دماغ کی سیاست کے پلّے نہیں پڑتی۔ اس نظم کے مطالعے کے بعد بھی کیا میرا جی پر آریائی ماضی پرستی اور قدیم ہندوستان کی دریافت کا الزام رکھا جا سکتا ہے؟

میرا جی کی نظم کسی کبیری بیانیے کی حامل نہیں۔ ہماری تنقید ادب میں بڑے نظریات اور کبیری بیانیوں کی تلاش میں رہتی ہے۔ چناں چہ میرا جی کے بعض نقادوں کو حیرت ہوتی ہے کہ ان کے پاس کوئی نظریہ ہی موجود نہیں تھا۔ اصل یہ ہے کہ میرا جی کے یہاں کوئی نظریۂ کبیر نہیں تھا۔ ان کی شاعری، نظریے، شناخت اور موضوعِ انسانی کی نفی نہیں کرتی، مگر ان کے متعلق کسی ایک کبیری بیانیے کے استبداد کو قبول نہیں کرتی۔ میرا جی کی نظم ہمارے اندر ایک واضح اور مکمل احساس پیدا نہیں کرتی، مبہم احساسات کی جوت جگاتی ہے۔ وہ ہمارے اندر کسی ایک روشن جہت کو نہیں، سرمئی دھند لکے سے مماثل حالت کی نمود کرتی ہے۔ وہ ہم پر ایک قطعی پیغام مسلط نہیں کرتی، سلسلۂ نامہ و پیام وارد

کرتی ہے۔ وہ ایک واضح، روشن دنیا کا دروازہ ہم پر نہیں کھولتی، ایک سے زیادہ دنیاؤں کے تماشے ہمارے تخیل میں ابھارتی ہے۔ اسی لیے ان کی نظم میں رات ایک اہم علامت ہے۔ نظم ایک اور عورت' سے یہ ٹکڑے دیکھیے:

اندھیری رات مجھے تجھ سے گونہ رغبت ہے
اندھیری رات ترے دل میں میری راحت ہے
جو نور میں ہیں وہ کیا اس کا بھید جانیں گے؟
اندھیری رات میں جب پھوٹتی ہے ایک کرن
اندھیری رات ہی بنتی ہے نور کا مخزن
اُجالے والے یہ کہنا کبھی نہ مانیں گے

میراجی کے یہاں رات ایک غیر روایتی علامت ہے۔ روایتی طور پر رات شر کی علامت ہے، مگر میراجی کے یہاں رات دھیان اور امن کی علامت اور سرچشمہ تخلیق ہے۔ یہ روشنی کو چھپاتی نہیں، اس کا مخزن بنتی ہے۔ تاہم یہ روشنی، دن کی نہیں، انسانی وجود میں مضمر تخلیقی امکانات کے بروئے کار آنے سے پیدا ہونے والی روشنی ہے۔ میراجی کا انسان/ متکلم/ موضوعِ انسانی رات کے علامتی وجود میں اپنی ہستی کے نو بہ نو امکانات اور تشخصات کو دریافت کرتا ہے۔

حواشی

۱۔ جی ڈبلیو والپورٹ، "A definition of Personality" مشمولہ *Personality: Critical Concepts in Psychology* (مرتبہ: کیری ایل کوپر و لارنس اے پروین) (نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۸ء) ۲۰۵۔

۲۔ سعادت حسن منٹو، گنجے فرشتے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء) ۳۵۔

۳۔ اعجاز احمد، ''میرا جی: ذات کا افسانہ'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (مرتب: ڈاکٹر جمیل جالبی) (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) ۱۹۱۔

۴۔ میرا جی، ''باتیں'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (متذکرہ بالا) ۲۳۱۔

۵۔ انیس ناگی، میرا جی، ایک بھٹکا ہوا شاعر (پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۱ء) ۴۴ تا ۵۴۔

۶۔ میرا جی، باقیاتِ میرا جی (مرتبہ: شیما مجید) (لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۰) ۲۰۳۔

۷۔ گراہم ہاف، "The Modernist Lyric" مشمولہ *Modernism* (مرتبہ: میلکم براڈبری، جیمز میک فارلنس) (انگلینڈ: پینگوئن بکس، ۱۹۷۶ء) ۳۱۳۔

۸۔ وزیر آغا، اُردو شاعری کا مزاج (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء) ۳۵۵۔

۹۔ جیلانی کامران، ''نئے لکھنے والوں سے ملاقات'' مشمولہ نئی شاعری (مرتب: افتخار جالب) ۱۳۰۔

۱۰۔ میرا جی، ''کچھ اپنے بارے میں'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (متذکرہ بالا) ۴۷۔

۱۱۔ میرا جی، ''نئی شاعری کی بنیادیں'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (متذکرہ بالا) ۵۲۵۔

۱۲۔ کیتھرین بیلسی، *Critical Practice* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۱۹۹۰ء (۱۹۸۰ء)) ۶۱۔

۱۳۔ گیتا پٹیل، *Lyrical Movements, Historical Hauntings: On Gender, Colonialism, and Desire* (کیلیفورنیا: اسٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء) ۱۹۔

۱۴۔ میرا جی، ''کچھ اپنے بارے میں'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (متذکرہ بالا) ۴۷ تا ۴۷۴۔

۱۵۔ حمید نسیم، پانچ جدید شاعر (کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۴ء) ۱۶۵۔

۱۶۔ موہن داس کرم چند گاندھی، *Thoughts on National Language* (مرتبہ: جیوانی دہابھائی ڈیسائی) (پرنٹر و پبلشر مرتب، ۱۹۵۶ء) vi تا vii۔

۱۷۔ سلیم احمد، ''بدنام شاعر'' مشمولہ میرا جی: ایک مطالعہ (متذکرہ بالا) ۳۲۱۔

۱۸۔ تبسم کاشمیری، ''میرا جی کی شاعری میں آرکی ٹائپل پیٹرن'' مشمولہ میرا جی صدی: منتخب مقالات (مرتبہ: رشید امجد، عابد سیال) (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۰ء) ۲۰۹۔

نوٹ:

[اس مقالے میں میرا جی کی نظموں کے جتنے اقتباسات درج ہیں، وہ ڈاکٹر جمیل جالبی کے مرتبہ کلّیاتِ میرا جی (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء) سے لیے گئے ہیں۔]

پسِ نو آبادیاتی اُردو فکشن: جادوئی حقیقت نگاری اور "غیر" کے تصوّر کی روشنی میں

عطاء اللہ نے اس ننگ دھڑنگ آدمی کی طرف دیکھا اور اس کی گردن جھک گئی... وہ خود ہی تھا، جس کے لباس کے۔اس کا خون کھولنے لگا۔ فرش میں سے اس نے اپنے بڑھے ہوئے ناخنوں سے کھرچ کھرچ کر ایک پتھر نکالا اور تان کر منبر کی طرف دیکھا... اس کا سر چکرا گیا۔ ماتھے پر ہاتھ رکھا تو اس میں سے لہو نکل رہا تھا۔ وہ بھاگا... پتھریلے صحن کو عبور کر کے جب باہر نکلا تو ہجوم نے گھیر لیا۔ ہجوم کا ہر فرد عطاء اللہ تھا، جس کا ماتھا لہولہان تھا۔

تم مرتے کیوں نہیں... میرا مطلب ہے، اگر تم مرجاؤ تو نیند بھی آجائے گی تمھیں۔

کریم کی سمجھ میں نہ آیا کہ اس کا باپ کیا کہہ رہا ہے: "مارتا تو اللہ میاں ہے ابا۔"

اب عطاء اللہ کی سمجھ میں آیا کہ وہ کیا کہے: "مارا کرتا تھا کبھی... اب اس نے یہ کام چھوڑ دیا ہے۔ چلو اٹھو۔"

پلنگڑی پر کریم تھوڑا سا اٹھا تو عطاء اللہ نے اسے اپنی گود میں لے لیا اور سوچنے لگا کہ وہ اللہ میاں کیسے بنے۔

(فرشتہ: سعادت حسن منٹو)

اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن بھی اس نے تیار کیا تھا۔ اس نے اس کی ہزاروں سمتیں پیدا کر دی تھیں۔ عین سامنے سے دیکھو تو وہ مختلف قسم کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی تھی۔ ذرا ادھر ہٹ جاؤ تو پھلوں کی ٹوکری تھی۔ ایک طرف ہٹ جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر... ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹو ساس سے بھرا ہوا مرتبان۔ اوپر سے دیکھو تو یگانہ آرٹ، نیچے سے دیکھو تو میراجی کی مبہم شاعری۔

ایک عرصے سے اس کی پینٹنگ کا سامان صندوقچے میں بند پڑا تھا، لیکن ایک دن اس نے سب رنگ نکالے اور بڑے بڑے پیالوں میں گھولے۔ تمام برش دھو دھا کر ایک طرف رکھے اور آئینے کے سامنے

ننگی کھڑی ہو گئی اور اپنے جسم پر نئے خدوخال بنانے شروع کیے۔اس کی یہ کوشش اپنے وجود کو مکمل طور پر عریاں کرنے کی تھی۔

دیر تک ٹہلنے کے بعد وہ پھر آئینے کے سامنے آئی۔اس کے گلے میں ازار بند نما گلوبند تھا جس کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔یہ اس نے برش سے بنایا تھا۔

دفعتاً اسے ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلوبند تنگ ہونے لگا ہے۔آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا ہے۔وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں گاڑے رہی جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔تھوڑی دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔پھر ایک دم سے اس نے چیخ ماری اور اوندھے منھ فرش پر گر پڑی۔

(پھندنے: سعادت حسن منٹو)

اُردو کا پسِ نوآبادیاتی فکشن جس انحراف پسند، متضاد عناصر سے لبریز، تکثیریت پسند اسلوب میں اپنا اظہار کرتا ہے، اس کی پہلی اہم مثال ہمیں سعادت حسن منٹو کے افسانوں 'فرشتہ' اور 'پھندنے' میں ملتی ہے۔ (اگلی دو مثالیں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے فکشن سے لی گئی ہیں) یہ دونوں افسانے برصغیر میں برطانوی نوآبادیاتی نظام کے خاتمے کے کوئی چھے سات برس بعد سامنے آئے، لیکن صرف یہی بات انھیں پسِ نوآبادیاتی بیانیے ثابت نہیں کرتی۔ منٹو نے سن سینتالیس سے چوّن تک کے زمانے میں متعدد ایسے افسانے لکھے، جن میں اس پسِ نوآبادیاتی تخیل کا دور دور تک نشان نہیں جو کثرت و تضاد کا جویا ہوتا، مگر کثرت و تضاد میں تصادم کی فضا پیدا نہیں ہونے دیتا۔ لہٰذا پسِ نوآبادیاتی فکشن محض تاریخی شے نہیں۔ ہم یہ دعویٰ قطعاً نہیں کر سکتے کہ جس وقت نوآبادیات کے خاتمے کا تاریخی اعلان ہوا، اس کے بعد جو فکشن لکھا گیا، وہ پسِ نوآبادیاتی فکشن ہے۔

پسِ نوآبادیاتی فکشن اپنی شعریات سے پہچانا جاتا ہے، جو اپنی اصل میں 'آزادی بخش' ہے، ان ثقافتی، جمالیاتی کینن کے استبداد سے جو نوآبادیاتی چیرہ دستیوں کے جلو میں رائج ہوئے۔ پسِ نوآبادیاتی فکشن ہمیں فکشن کی ایک متبادل صورت مہیا کرتا ہے، جو سامنے کی یک رخی حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی، بلکہ فراموش کردہ، مطعون مگر مقامی عناصر سے ماخوذ ہوتی ہے۔ یہ فکشن اس سب کی واپسی کو ممکن بناتا ہے، جسے نوآبادیاتی سیاسی اور علمیاتی جبر نے حقارت سے حاشیے پر دھکیل رکھا ہوتا، اور اس کے سلسلے میں قسم قسم کی بدگمانیاں پیدا کی ہوتی ہیں۔

پیشِ نظر رہے کہ کسی تاریخی واقعے کا وقوع پذیر ہونا، زندگی، سماج، انسان اور کائنات سے متعلق فکشن کے ادراک کے بدلنے کی ضمانت نہیں ہو سکتا۔ فکشن میں تاریخ کو 'اخذ و جذب' کرنا پڑتا ہے، جو بڑی حد تک جسارت، حوصلے اور انتخابی، تنقیدی نگاہ کا مرہون ہے۔ تاریخ کی واقعیت

میں جبریت ہے، جس میں سے فکشن امکانیت دریافت کرتا ہے۔ تاریخ کے 'اخذ و جذب' کا انحصار بڑی حد تک فکشن نگار پر ہوتا ہے۔ جس فکشن نگار کے پاس 'اخذ و جذب' کی جتنی بڑی صلاحیت ہو گی، تاریخ اسی قدر فکشن کے عمومی حافظے کا حصّہ بن کر ایک نئے فکشن کے ادراک کو وجود میں لائے گی۔ 'نو آبادیات کے ایک اہم مرحلے کا خاتمہ' ایک بڑا تاریخی واقعہ تھا، اسے ہمارے فکشن نے مختلف انداز میں جذب کیا۔! جہاں اس نے نو آبادیاتی عہد کی 'حقیقت پسندی' سے وجودیاتی، طریاتی سطحوں پر آزادی حاصل کی، وہیں یہ پسِ نو آبادیاتی فکشن کہلانے کا سزاوار ہے۔ لطف کی بات ہے کہ اس آزادی کی طرف اس وقت بھی قدم بڑھایا جا سکتا ہے، جب نو آبادیاتی نظام اپنی ساری قہر سامانی کے ساتھ موجود ہو۔ اس کی اہم مثال انگارے (۱۹۳۲ء) میں شامل سجاد ظہیر کے افسانے ہیں۔ 'پھر یہ ہنگامہ' اور 'نیند نہیں آتی' افسانوں کی جس خصوصیت کو شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال کا نام دیا گیا ہے، وہ 'حقیقت نگاری' کی علمیات سے انحراف کے سوا کیا ہے!

منٹو کے مذکورہ بالا دونوں افسانوں میں بعض باتیں مشترک ہیں، اور یہی باتیں انھیں نو آبادیاتی فکشن کی روایت سے الگ کر کے، پسِ نو آبادیاتی فکشن کی نقیب بناتی ہیں: مثلاً پہلی بات یہ کہ دونوں افسانے اس بیانیہ اسلوب میں لکھے گئے ہیں، جس کے بعض اہم عناصر ہمیں کلاسیکی مشرقی فکشن میں تو ملتے ہیں، مگر نو آبادیاتی عہد کے جدید اُردو فکشن میں بالعموم نہیں (انگارے کے بعض افسانوں کے استثنیٰ کے ساتھ) اس اسلوب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں خواب و بیداری یا فنتاسی و حقیقت کے بیانیے ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں، مگر کچھ اس طور کہ ان کا باہمی تضاد کسی کش مکش کو پیدا نہیں کرتا۔ انسانی وجود کی متضاد حالتوں کا بہ یک وقت تجربہ کرنا اور انھیں ایک ہی سانس میں بیان کرنے پر خود کو مجبور محسوس کرنا، اس اسلوب کا جواز تھا۔

اسی طرح ان افسانوں کے کبیری کردار 'وحدانی شخصیت نہ رکھنے' کا تجربہ کرتے ہیں؛ یہ تجربہ دراصل افسانوی شخصیت میں اس 'مرکز' کے منہدم ہونے سے عبارت ہے، جو اسے واحد مستحکم شناخت دیتا تھا، اور اسی کی بنا پر یہ شخصیت کسی واحد پیغام/معنی کی ترسیل کا ذریعہ بنتی تھی۔ دوسرے لفظوں میں اس افسانوی کردار کا 'مرکزہ' ایک شخصی، نجی جائیداد نہیں ہوتا، اسی لیے اس پر کسی کا بھی حتمی اختیار نہیں ہوتا، خود کردار کا بھی نہیں۔ چوں کہ حتمی اختیار نہیں ہوتا، اس لیے اس میں کسی کا بھی پیام بر بننے کا غیر معمولی میلان ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ استعماری عہد کے عروج کے دنوں میں فکشن یا تو سادہ حقیقت نگاری کا اصول اختیار کرتا ہے یا تمثیل کا۔ ان دونوں میں معنی/پیغام واضح اور غیر علامتی ہوتا ہے، اور اس کی ترسیل میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی، اور یہی سبب ان کی عوامی مقبولیت کا بھی ہوتا

ہے۔اس فکشن کے کردار واحد، مستحکم، غیر مشتبہ شناخت کے حامل ہوتے ہیں۔ کہانی کی ساخت میں پیچ و خم نہیں ہوتے؛ اسلوب میں مانوس، جانی پہچانی لفظیات کا غلبہ ہوتا ہے، جن کی وجہ سے قاری کا دھیان بار بار فکشن سے باہر کی حقیقی دنیا کی طرف پلٹتا رہتا ہے۔ دھیان کا یہ پلٹنا فکشن اور دنیا میں مساوات قائم کرنے کی غرض سے نہیں ہوتا، بلکہ دنیا کو فکشن کے لیے حکم بنانے کی نیت سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ کہنا مقصود نہیں کہ نو آبادیاتی عہد کے افسانوی کردار لازمی طور پر استعماری حکمرانوں یا ان کی پالیسیوں کے نمائندہ تھے، بلکہ یہ واضح کرنا مطلوب ہے کہ ان کی شخصی شناختیں نہ صرف غیر مشتبہ تھیں، بلکہ معاصر سیاسی، سماجی بیانیوں کے لیے قطعی اجنبی نہ تھیں۔ نصوح، کلیم، حجتہ الاسلام، خوجی، منتو کوچوان، جانکی، مادھو و گھیسو کی شخصیتوں کو پہچاننے میں ہم کسی دقت کا شکار نہیں ہوتے، جیسا کہ ہم 'فرشتہ' کے عطاء اللہ، 'پھندنے' کے مختلف کرداروں، اور آگے چل کر آگ کا دریا کے گوتم نیلمبر، ابوالمنصور کمال الدین، چمپا اور انتظار حسین کے 'آخری آدمی'، 'زرد کتا'، 'کایا کلپ'، 'نرناری'، 'کچھوے' جیسے افسانوں کے کرداروں کے سلسلے میں ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ وہ کیا خاص بات ہے جس کی وجہ سے ان افسانوں کے کرداروں، واقعات اور اسلوب کے سلسلے میں قاری عدم تعین کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے؟ افتخار جالب کا خیال ہے کہ منٹو نے 'پھندنے' میں ''الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا ہے، [اور] ہر حقیقی شے کا نعم البدل وہ شے خود ہے کہ کوئی ایک شے کسی دوسری شے کا حقیقی نعم البدل نہیں۔[۲]'' اگر الفاظ کے اشیا میں بدلنے کا مفہوم یہ لیا جائے کہ افسانے میں الفاظ، تجرید کی بجائے تمثال کو پیش کرتے ہیں تو یہ رائے ہمیں افسانے کی تفہیم میں مدد دیتی ہے، لیکن اگر یہ سمجھا جائے کہ الفاظ اور اشیا میں فاصلہ ختم ہو گیا۔ الفاظ، اشیا بن گئے ہیں تو اس رائے سے اتفاق مشکل ہے۔ اصل دقت یہ ہے کہ لفظ کبھی شے کا مرتبہ حاصل نہیں کر سکتا۔

اگر ہم افتخار جالب ہی کی دلیل مان لیں کہ کوئی ایک شے کسی دوسری شے کا نعم البدل نہیں ہو سکتی تو لفظ، شے کا نعم البدل کیوں کر ہو سکتا ہے؟ لفظ شے کا تاثر، تخیل ابھار سکتا ہے، خود متعلقہ شے کی جگہ نہیں لے سکتا۔[۳] اصل یہ ہے کہ منٹو کے یہ افسانے کسی خاص معنی کے حامل ہونے کے بجائے 'معنی کی امکانیت' کو تجسیمی انداز میں پیش کرتے ہیں، اور یہی بات ان کے کرداروں کی شناخت کے سوال کو معرض التوا میں رکھتی ہے۔ ان افسانوں کے کبیری کردار جس زندگی کا تجربہ کرتے ہیں، وہ کثیر سمتیت اور کثیر جذبیت کی حامل ہے۔ کثیر سمتیت، ایک سمت کے استبداد کے خاتمے اور آزادی سے عبارت ہے۔ یک سمتیت جس تنظیم کو جنم دیتی، اور جس کے سہارے خود کو قائم کرتی ہے، کثیر سمتیت اسے توڑ پھوڑ ڈالتی ہے۔ لہٰذا کثیر سمتیت کا ظہور اچھے خاصے بحران کے ساتھ ہوتا ہے۔ غور کیجیے: ایک

عطاء اللہ بستر پر پڑا ہے، دوسرا عطاء اللہ اسے ننگ دھڑنگ نظر آتا ہے، اور پھر کئی عطاء اللہ باہر دکھائی دیتے ہیں۔ گویا عطاء اللہ کثیر سمتوں میں بٹ گیا ہے، اور خود کو دیکھ رہا ہے۔ جیسے کوئی آئینہ ٹوٹ گیا ہو، اور اس کی ہر کرچی میں ایک ہی عکس دکھائی دے رہا ہو۔ عطاء اللہ کے لیے یہ حالت بحران ہے۔ اسی لیے ایک عطاء اللہ دوسرے عطاء اللہ کو دیکھتا ہے تو اس پر پتھر کھینچ مارتا ہے، اور اپنی پیشانی زخمی کر لیتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ خود ہی پر کیوں پتھر اٹھاتا ہے؟ کیا اس لیے کہ وہ خود کو پہلی مرتبہ دیکھتا ہے، یا اس لیے کہ خود کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے؟ دونوں باتوں کا جواب ہاں میں نہیں دیا جا سکتا۔ وہ خود پر پتھر اس لیے اٹھاتا ہے کہ وہ اپنے سلسلے میں ایک قطعی متضاد حالت کو سہار نہیں سکتا۔

افسانے کا سب سے بڑا دبدھا یہ ہے کہ یہ طے کرنا محال ہے کہ کون سا عطاء اللہ حقیقی اور کون سا فنتاسی ہے؟ حالاں کہ یہ بات واضح ہے کہ ہسپتال کے بستر پر پڑے ہوئے، وہ اپنی جس شخصیت کا تجربہ کر رہا ہے، وہ بہ یک وقت حقیقت اور فنتاسی پر مبنی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ فنتاسی آرزومندی کا عنصر رکھتی ہے، اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ ننگ دھڑنگ عطاء اللہ، بستر پر دراز عطاء اللہ کی فنتاسی ہے؛ عطاء اللہ کی زندگی میں کسی اہم شے کی کمی ہی نے اس فنتاسی کو تخلیق کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ خود ہی اپنی آرزو کے معروض کا خالق ہے۔ مگر یہاں ایک بات خاص طور پر توجہ طلب ہے۔ وہ اپنے ننگ دھڑنگ وجود، اپنی ہی آرزومندانہ صورت کو کیوں 'غیر' تصور کر کے اس پر پتھر اٹھاتا ہے؟ اس کا ننگ دھڑنگ وجود فطری، حقیقی اور اصل ہے، جس کا ادراک بچپن میں ہوتا یا انتہائی خلوت میں کیا جاتا ہے۔ اس طور عطاء اللہ کی فنتاسی اسے ماضی میں، لاشعور میں لے جاتی ہے؛ چناں چہ عطاء اللہ کی فنتاسی اپنے لاشعور میں دفن اپنی ہی تمثال کو سامنے لانے سے عبارت ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں حقیقت اور فنتاسی ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ شعور و لاشعور کے منطقے ایک دوسرے سے آمیز ہوتے ہیں، ایک ایسا نیا منطقہ خلق ہو جاتا ہے جو نہ مکمل طور پر خواب سے عبارت ہے، نہ بیداری سے، بلکہ ان دونوں کے بیچ کی ایک انوکھی دنیا ہے، جس میں خواب کو بیداری سے الگ کرنا مشکل ہے۔ منٹو کا یہ پورا افسانہ خواب و بیداری کی اسی دھندلی سرحد اور حقیقت و فنتاسی کی باہم پیوستگی کی طلسماتی کیفیت میں لکھا گیا ہے۔ اس کیفیت کو ہم فرائیڈ کے لفظوں میں 'انہونی، پُراسرار' (uncanny) قرار دے سکتے ہیں۔ 'انہونی، پُراسرار کیفیت' اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب حقیقت اور تخیل کا امتیاز مٹ جاتا ہے، یا جسے ہم اب تک تخیلی سمجھتے آئے تھے، وہ حقیقی ثابت ہوتی ہے؛ یا پھر کوئی علامت اس شے کا مکمل تفاعل اور معنویت اختیار کر لیتی ہے، جس کی وہ علامت ہوتی ہے۔"

اس افسانے میں یہ نکتہ کہیں آخر میں جا کر کھلتا ہے کہ اصل قصہ تھا کیا۔ اس افسانے کا

مرکزی کردار اپنے علاوہ ڈاکٹر، فرشتے اور اپنی بیوی کی بھی ایک سے زیادہ شخصیتوں کا ادراک کرتا ہے۔ وہ اپنی مانند سب کے یہاں ایک قسم کا تضاد، دوغلا پن یعنی hybridity پاتا ہے۔ ڈاکٹر معصوم، مسیحا اور فرشتہ اجل ہے۔ بیوی شوہر کی جان بچانے کے لیے 'بے وفائی' کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ گویا ہر ایک کے یہاں اس کا ایک 'غیر' موجود ہے، نیز یہ عدم تعین بھی کہ حقیقی اور 'غیر' میں سے اصل کون ہے۔

اس افسانے کا ایک اور خاص نکتہ یہ ہے کہ اس کا کبیری کردار جہاں کہیں 'غیر' کو موجود پاتا ہے، اس پر پتھر کھینچ لیتا یا زہر کا ٹیکہ منتخب کرتا ہے۔ 'دوسرے' کی موت کا فیصلہ کر کے وہ خدائی اقلیم میں قدم رکھتا ہے۔ وہ اپنے بچوں کو اپنے ہاتھوں سے مارنے کا فیصلہ کرتا ہے، جو خدائی فعل ہے۔ جب بھوکا بچہ اس سے کہتا ہے کہ مارتا تو اللہ میاں ہے ابا، تو وہ طنزاً کہتا ہے کہ پہلے مارا کرتا تھا، مگر اب نہیں۔ غربت و بیماری کے پیش نظر اسے یہ خیال آنا فطری ہے کہ خدا انسانی معاملات سے الگ ہو گیا ہے، اور اس نے انسانوں کو ان کے حال پر چھوڑ دیا ہے۔ یہ صورتِ حال آزادی و انحصار، اختیار و جبر کے اسی تناقض کی حامل ہے جسے ہم فنتاسی و حقیقت میں دیکھتے ہیں۔ وہ جب اپنے بچے کو مارنے لگتا ہے تو 'حقیقی' طور پر خدائی اختیار استعمال کرتا ہے، اور اس لیے کرتا ہے کہ خدا کے سلسلے میں اس فنتاسی کا شکار ہے کہ خدا نے یہ اختیار استعمال کرنا ترک کر دیا ہے۔ آدمی خدا کا اختیار، خدا کی طرح استعمال نہیں کر سکتا، خدا کے اختیار کی نقل کر سکتا ہے، اور یہی جبر ہے۔ چوں کہ وہ خدا کے اختیار کی 'نقل' کرنے پر مجبور ہے، اس لیے محض فنتاسی میں اپنے بچوں کو مارتا ہے۔ اس کا ہر فعل ہونے اور نہ ہونے، حقیقت اور تخیل، زندگی اور موت کے بیچ انجام پاتا ہے، یعنی اس کا فعل 'مرکز' سے خالی اور اس کی شخصیت داخلی ٹھکانے سے محروم ہے۔ اسے ہم شخصیت کے بے خانماں ہونے (displacement) سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اکھڑنے اور بے خانماں ہونے کا تجربہ نو آبادیاتی سماج کا عام تجربہ ہے۔

حقیقت و فنتاسی کا یہی طلسم 'پھندنے' میں بھی موجود ہے۔ اس افسانے میں کرداروں کے لیے اسمِ معرفہ کی جگہ اسمِ نکرہ اور اسمِ ضمیر استعمال ہوئے ہیں۔ کرداروں کی واحد شناخت قائم کرنے میں ناموں کا تخصیصی کردار ہوتا ہے۔ اس افسانے میں کسی کردار کا کوئی نام نہیں، انھیں نکرہ و ضمیر کی مدد سے یاد کیا گیا ہے۔ نام یعنی سگنی فائر کردار کو ایک خاص، منفرد لسانی ہیئت دیتا ہے، جو دوسرے نام یا سگنی فائر سے مختلف ہوتی ہے۔ یوں کسی خاص نام کا حامل کردار، دوسرے ناموں سے محض فرق کی بنیاد پر پہچانا جاتا ہے۔ یوں نام کردار کی شخصیت کا ایک حقیقی پہلو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن اسم ضمیر کردار کے اردگرد ایک غیر متعین، فرق سے خالی، فنتاسی کی حامل فضا کو قائم کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کردار کے لیے اسمِ معرفہ کی بجائے نکرہ یا اسم ضمیر کا استعمال سگنی فائر سے زیادہ سگنی فائیڈ کو اہمیت دیتا

ہے، کردار کی مخصوص شناخت اور واضح اعمال کے بجائے، اس کی ذہنی و تصوری دنیا کو سامنے لایا جاتا ہے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ پورے افسانے میں کوٹھی، باغ، ڈرائیور، بلی، مرغی، بچوں کا ذکر ہے مگر ہم یہ نہیں جان سکتے کہ یہ سب کس خاص مقام پر رونما ہو رہا تھا۔ اسی طرح پورے افسانے میں پھندنے ایک سگنی فائر کے طور پر تکرار کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جس کے سگنی فائیڈ مسلسل تبدیل ہوتے رہتے اور اسی بنا پر افسانے کے سب کرداروں سے اپنا تعلق قائم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

اس تحریر کے آغاز میں 'پھندنے' سے جو اقتباس دیا گیا ہے، اس میں یہ بات بھی شامل ہے کہ اجنتا اسٹوڈیو کے مالک نے 'اس' کے عروسی لباس میں کثیر سمتیت پیدا کی ہے، عروسی لباس کو جس سمت سے دیکھا جاتا، ایک نیا عالم نظر آتا۔ آگے افسانے میں 'اس' کی بے لباسی کا ذکر کیا گیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ افسانے میں جگہ جگہ ایسے ٹکڑے ہیں، جن میں ربط اس وقت تک سمجھ میں نہیں آتا جب تک ان ٹکڑوں کے لسانی اشتراکات و اختلافات کو پیش نظر نہ رکھا جائے، جو تکرار سے ظاہر ہوتے ہیں۔ گویا ان میں ربط واقعاتی نہیں، لسانی ہے۔ لباس اور بے لباسی، اس افسانے کا اہم اضدادی جوڑا، اور موتف ہے۔

یہ افسانہ لباس اور انسانی بدن کے ربط باہم کو منکشف کرتا ہے۔ لباس انسانی بدن سے الگ، مگر انسانی شناخت کا ناگزیر حصہ ہے؛ ہم کسی شخص کا تصور اس کے لباس کے بغیر نہیں کر سکتے، سوائے اپنی جنسی آرزو کی تکمیل کی تخیلی کوشش کے۔ لیکن چوں کہ لباس ان ثقافتی نشانات کے نظام کا حصہ ہے، جن کے ذریعے ہم اپنی سماجی قبولیت کو ممکن بناتے ہیں، اور اسی کے ساتھ اپنی اصل حقیقت (بدن، خواہش) پر مختلف قسم کے امتناعات کو مسلط ہونے کا موقع بھی دیتے ہیں، اس لیے لباس ہمارے لیے 'غیر' کا درجہ بھی اختیار کر لیتا ہے، اور اس سے آزادی ہماری آرزوؤں میں شامل ہو جاتی ہے۔

یہ اتفاق نہیں کہ 'فرشتہ' کے مرکزی کردار کی طرح 'پھندنے' کی 'وہ' بھی خود کو برہنہ حالت میں دیکھتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ عطاء اللہ نے خواب کی سی کیفیت میں خود کو تخیلی طور پر ننگا دیکھا تھا، جب کہ 'پھندنے' کی 'وہ' حقیقتاً آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر لباس اتار پھینکتی ہے۔ برہنگی بہ ہر حال ایک فنتاسی، ایک شدید، گہری آرزو ہے، جس کا راست ٹکراؤ حقیقت سے ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ خلوت میں برہنگی کا حقیقی تجربہ بھی فنتاسی سے بھرپور ہوتا ہے۔ دونوں افسانوں میں برہنگی اپنی اس 'اصل' کی طرف مراجعت ہے، جسے ماضی، لاشعور میں دھکیل دیا گیا تھا؛ یہ خود سے ملاقات کا لمحہ ہے، اپنی ہستی کے اس رخ کا نظارہ ہے، جسے کئی وجوہ سے فراموش کر دیا گیا تھا، مگر وہ اپنی موجودگی کا احساس دلانے سے غافل نہیں رہا۔ اپنے برہنہ وجود کو 'اصل' سمجھنے، اس سے وصال کی آرزو کرنے کے باوجود

اس کے ذریعے خود کو شناخت کرنے پر آمادہ ہونا ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عطاء اللہ اس کی طرف پتھر اچھالنا اور 'پھندنے' کی 'وہ' اپنے برہنہ بدن پر نقش و نگار بناتی ہے۔ یہ فقط برہنگی کو ڈھانپنے کا عمل نہیں، بلکہ اپنے مصورانہ تخیل کی مدد سے پورے بدن کو ایک نئی اشاراتی زبان میں ملفوف کرنا ہے، جسے 'وہ' خود کو پوری طرح عریاں کرنے سے تعبیر کرتی ہے۔

لباس اتار پھینکنا، اور اپنے فراموش شدہ صندوق سے بھول بھال چکے رنگوں اور برش کو نکال کر بدن پر مصوری کرنا، اپنے لاشعور کو 'دوسرے یا غیر' کے کلامیے (ڈسکورس) سے آزاد کرانا ہے۔ ایک ایسی آزادی جو نامکمل ہے کہ اس کا اثبات فقط وہ ایک خاص حالت میں کر سکتی ہے۔ اس نے اپنے ہی برش سے اپنے گلے کے گرد ازار بند نما گلو بند بنایا تھا، وہی اس کا گلا گھونٹنے لگتا ہے۔ یہاں ایک بار پھر حقیقت و فنتاسی ایک دوسرے میں پیوست ہوتی ہیں۔ اگر ادب میں 'انہونی، پُراسرار' یا uncanny کوئی ہو سکتی ہے تو وہ اس افسانے کے اس اختتامی ٹکڑے میں ہے جہاں علامت، حقیقی طور پر وہ کردار ادا کرتی ہے، جو اس شے سے وابستہ ہے جس کی وہ علامت ہے: جب نشان چیخنے چلانے لگے، سایہ بھیانک عمل انجام دینے لگے، تصویر رنگوں سے آزاد ہو کر آزادانہ حرکت کرنے لگے، پھندنے کی مصوّرانہ نمائندگی، حقیقی پھندنے کا عمل انجام دینے لگے تو یہ سب حد درجہ ہیبت ناک ہوتا ہے۔

یہ سوال کہ منٹو نے سماجی و نفسیاتی حقیقت نگاری میں لکھتے لکھتے 'حقیقت و فنتاسی' کا دبیز علامتی اسلوب کیوں اختیار کیا، اس قدر اہم نہیں، جس قدر اہم یہ سوال ہے کہ برطانوی نوآبادیات کے خاتمے کے بعد کے عہد میں یہ دو افسانے اپنی کیا معنویت قائم کرتے ہیں؟ اس میں شک نہیں کہ برطانوی نوآبادیات کے خاتمے، ہندوستان کی تقسیم، اور پاکستان کے قیام کے ضمن میں سب اہلِ نظر یکساں خیال کے حامل نہیں تھے۔ کچھ لوگ اسے اسلامیانِ برصغیر کی تاریخی کامیابی سمجھ رہے تھے تو کچھ لوگ (مثلاً فیض) اسے داغ داغ اجالے، شب گزیدہ سحر کہہ رہے تھے۔ خود منٹو چچا سام کے نام خطوط میں امریکی استعمار کے رسوخ کی خبر دے رہے تھے۔ بایں ہمہ یہ ایک بدیہی حقیقت تھی کہ نوآبادیاتی حکم ران رخصت ہو چکے تھے، اور قوم پرستی کی بنیاد پر مقامی حکومتیں قائم ہو چکی تھیں جنھیں پہلے سے مختلف مسائل اور سوالات درپیش تھے۔

دوسری طرف یہ بات بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ ہر خلّاق ادیب خود اپنے خلاف بھی بغاوت کرتا ہے۔ جب کوئی خاص اسلوب، تیکنیک یا موضوعات کسی خلّاق ادیب کی پہچان بننے لگتے ہیں تو وہ نئے تجربے کرتا ہے، تاکہ مخصوص پہچان سے تخلیقی عمل کو جس مرگ آسا ٹھہراؤ کا خطرہ لاحق ہوتا ہے، اس سے بچا جا سکے، نیز انھی تجربات کے ذریعے ادیب نئی دنیائیں دریافت کرنے کے قابل

ہوتا ہے۔ منٹو کے ان افسانوں کو، خود منٹو کے خلاف بغاوت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، مگر، دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ 'حقیقت و فنتاسی' پر مبنی یہ اسلوب اس دنیا سے کیوں کر نسبت قائم کر رہا تھا جس میں یہ ظاہر ہو رہا تھا، اور جسے یہ مخاطب کر رہا تھا؟ اصل یہ ہے کہ تبدیلی صرف منٹو کے یہاں ہی پیدا نہیں ہوئی تھی، منٹو کی مخاطب دنیا بھی تبدیل ہو چکی تھی۔ یہ افسانے ہمیں دونوں طرح کی تبدیلیوں کی خبر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ دونوں افسانوں میں زبان کے اس کردار کو شدت سے ابھارا گیا ہے کہ 'معنی کا منبع باہر نہیں، متن کے اندر' ہے، یعنی متن ہی اپنے مفہوم کی گرہیں وا کر سکتا ہے۔

'فرشتہ' کا یہ ٹکڑا: 'دور بہت دور جہاں شاید یہ کمرہ یا دالان ختم ہو سکتا تھا، ایک بہت بڑا بت تھا، جس کا دراز قد چھت کو پھاڑتا ہوا باہر نکل گیا تھا۔ عطاء اللہ کو اس کا صرف نچلا حصہ نظر آ رہا تھا جو بہت پر ہیبت تھا''، یا 'پھندنے' کا یہ ٹکڑا: ''دلھن کو جانے کیا سوجھی کم بخت نے جھاڑیوں کے پیچھے نہیں، اپنے بستر پر صرف ایک بچہ دیا جو بڑا اگل گھوتھنا لال پھندنا تھا''، ہمیں متن کے اندر ہی بامعنی لگے گا، متن سے باہر نہ تو قابلِ فہم ہے نہ قابلِ یقین۔ متن کا اپنے معانی کے لیے خود پر انحصار پس نوآبادیاتی دنیا میں کہیں زیادہ قابلِ فہم ہے، جو غیر کی بیساکھیوں کو تج کر اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی جدوجہد میں مصروف ہوتی ہے، اور اسے نئے قسم کے بھوتوں، واہموں، عفریتوں کا سامنا ہوتا ہے، مگر یہ سب خود اس کے اپنے تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ نوآبادیاتی دنیا میں تخلیق ہونے والے ادبی متن کے 'مرکز' میں استعمار براجمان ہوتا ہے۔ اس طرح یہ متن خود سے بیگانگی کا شکار ہوتا ہے، وہ استعمار کے خلاف آواز بلند کرتا ہے، یا خاموشی سے اس کی تائید کرتا ہے، دونوں صورتوں میں وہ 'استعماری مرکز' سے بندھا ہوتا ہے۔ پس نوآبادیاتی فکشن کی ابتدا ہی مرکز شکنی سے ہوتی ہے۔ منٹو کے ان دونوں افسانوں میں موت ایک اہم موتف کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ ہر جگہ موت اس 'دوسرے' کے خاتمے کی خواہش کی صورت ظاہر ہوتی ہے، جو حقیقت و فنتاسی کے بیچ ظاہر ہوتا اور ہیبت کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ لہٰذا موت، مرکز شکنی ہی کی تمثیل ہے۔ ہم صرف اسی فکشن کو پس نوآبادیاتی فکشن کہہ سکتے ہیں جس میں مرکز کو توڑنے، تحلیل کرنے کی صلاحیت ہو اور وہ کثیر آوازی (polyphony) کی خصوصیت کا حامل ہو۔

دل چسپ، اور اس سے زیادہ متناقضانہ بات یہ ہے کہ ان افسانوں کے مفہوم میں خود نگر قسم کی داخلیت نہیں۔ یہاں ہمیں افسانے کی مفہوم سازی کی تیکنیک اور افسانے کے مفہوم کو آپس میں گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے۔ مفہوم سازی کی تیکنیک کے سلسلے میں یہ افسانے خود مختاری حاصل کرتے ہیں۔ اگر ہم اس فنی خود مختاری کو پس نوآبادیاتی سیاسی خود مختاری کی تمثیل قرار نہ بھی دیں تو دونوں میں

متوازیت کا رشتہ تو قائم کر سکتے ہیں۔ نیز یہ تصور کہ 'معنی کا منبع باہر نہیں، متن کے اندر ہے' ایک فنی اصول ضرور ہے، مگر ہمارے پاس کوئی ایسی فولادی دیوار نہیں کہ جو تصورات کو ان کے خلقی دائرے سے باہر جانے سے روک سکے، لہٰذا یہ ثقافتی اور سیاسی سیاق میں بھی خود مختاری کی معنویت باور کراتا ہے۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، ان افسانوں کے مفہوم میں 'خود نگر قسم کی داخلیت' نہیں۔ اس بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ ان کے مفاہیم 'منہا کردہ داخلیت' (excluded interior) یا 'محرمانہ خارجیت' (intimate exterior) سے عبارت ہیں۔ یعنی ان افسانوں کے مفاہیم خود ان تک بھی محدود ہیں اور باہر کی اس دنیا سے بھی وابستہ ہیں، جسے مخاطب کر کے یہ افسانے لکھے گئے ہیں۔ لہٰذا ان افسانوں سے "دنیا سادہ مفہوم میں خارج نہیں ہوئی، بلکہ ان کی ساخت میں گم شدہ ہے[۵]" چوں کہ دنیا گم شدہ ہے، لہٰذا یہ اپنی بازیافت کا تقاضا کرتی ہے؛ یہ افسانے اپنے معانی فی الفور واضح کرنے کی بجائے، اپنے تعبیر کیے جانے پر قاری کو مجبور کرتے ہیں۔ چھت کو پھاڑتا ہوا بت، اور گل گوتھنا پھندنا اپنی تعبیر چاہتے ہیں۔ پھندنا مسرت و مرگِ مسرت، اور بت مسیحائی و موت کے متضاد معانی کے بہ یک وقت حامل ہیں۔

اس تناقض کی وہی کیفیت ہے جو حقیقت و فنتاسی کی یک جائی سے پیدا ہوتی ہے۔ منہا کردہ داخلیت یا محرمانہ خارجیت میں دو دنیاؤں کی آنکھ مچولی ہے۔ یہ دونوں دنیائیں ایک دوسرے کی حریف سمجھی جاتی ہیں، خارجی دنیا، داخلی دنیا سے تضاد کا رشتہ رکھتی ہے، اور مغرب، مشرق سے ثنویت کا تعلق قائم کرتا ہے، ایک کی موجودگی میں دوسرا اپنا اثبات نہیں کر سکتا، مگر محرمانہ خارجیت میں یہ تضاد باقی نہیں رہتا۔ خارجیت، داخلیت کو اپنی اقلیم سے دیس نکالا دینے کے بجائے، اس کی کارفرمائی کی گنجائش نکال لیتی ہے، اور داخلیت، خارجیت کے لیے جگہ پیدا کر لیتی ہے۔ جب تک تضاد و ثنویت باقی رہتے ہیں، شناختیں اور معانی غیر مبہم ہوتے ہیں، اور اسی بنا پر واحد، اٹل ہوتے ہیں۔ مشرق، مشرق اور مغرب، مغرب رہتا ہے، دونوں میں ناقابلِ عبور خلیج حائل رہتی ہے، دونوں میں اگر کوئی تعلق قائم ہوتا ہے تو حاکم و محکوم کا، جبر و مزاحمت کا، تیر و ہدف کا۔ لیکن 'محرمانہ خارجیت' میں داخلیت و خارجیت اور مشرق و مغرب کی روایتی ثنویت باقی نہیں رہتی، اور اسی بنا پر ایک سے زیادہ شناختیں اور معانی قائم کرنے کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔ پہلے معنی کا سرچشمہ خارج ہے یا داخل، معنی سراسر دنیوی ہے، یا مکمل طور پر سرّی، مشرق اپنی شناخت کے احیا کے عمل میں مغرب کو مسلسل خارج کرتا جاتا ہے؛ مگر پسِ نو آبادیاتی دنیا تکثیری دنیا ہے، محض عددی طور پر تکثیری نہیں، کیفیتی و معنیاتی طور پر بھی تکثیری۔ نو آبادیاتی دنیا میں ماضی، قدامت و رجعت کا استعارہ بنتا ہے؛

اور حال، جدیدیت و روشن خیالی کی علامت تصور کیا جاتا ہے۔ ایک طرف ماضی و
مذہب کا زمرہ ہوتا ہے تو اس کے مقابل حال و مغرب، عقل و سائنس کا زمرہ۔ لہٰذا نوآبادیاتی دنیا نہ
صرف کش مکش و تصادم کو پیش کرتی ہے، بلکہ تشدد کے امکانات سے بھی لیس ہوتی ہے۔ یہ تشدد فقط
جسمانی و سیاسی نہیں ہوتا، بلکہ علمیاتی بھی ہوتا ہے۔ یہ سمجھا جانے لگتا ہے کہ حقیقت یا تو مشرق کے
ماضی میں ہے، یا مغرب کے حال میں۔ علم، فنون، سیاست، سب اسی علمیاتی تشدد کا شکار ہوتے ہیں۔
پسِ نوآبادیاتی دنیا اس ثنویت و تضاد کی نفی کرتی اور یوں تشدد کی راہ مسدود کرنے کا چارہ کرتی ہے۔

☆☆☆

حقیقت وفنتاسی کی متوازیت، جسے ہم طلسماتی حقیقت نگاری کا نام بھی دے سکتے ہیں، ایک ایسی تکنیک ہے جس کے ذریعے پسِ نوآبادیاتی فکشن اپنی شعریات کا اظہار کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس عجب، بھید بھری، تضادات سے لبریز تکنیک کو پس نوآبادیاتی دنیا نے کہاں سے حاصل کیا؟ عام طور پر اسے لاطینی امریکی ناول کی خصوصیت قرار دیا گیا ہے۔ مارکیز کے ناول تنہائی کے سو سال کو اس ضمن میں کلاسک کا مرتبہ دیا گیا ہے[۲]۔ یہ ناول ۱۹۶۷ میں شائع ہوا تھا۔ حالاں کہ اس سے دس برس پہلے آگ کا دریا سامنے آ چکا تھا، اور منٹو کے افسانے بارہ برس پہلے، جن میں جادوئی حقیقت نگاری اپنے پسِ نوآبادیاتی مفہوم میں برتی گئی ہے۔ اصل یہ ہے کہ بہ قول ہومی بھابھا، جادوئی حقیقت نگاری، ابھرتی ہوئی پسِ نوآبادیاتی دنیا کی ادبی زبان ہے۔ یعنی پسِ نوآبادیاتی تخیل نے اسے ہر جگہ اختیار کیا ہے، خود اپنی صورتِ حال کے بطن سے دریافت کیا ہے۔

جادوئی حقیقت نگاری پس نوآبادیاتی دنیا کے فکشن کی زبان ہے۔ یہ فکشن خود ایک متناقضہ (paradox) ہے۔ یہ ناول و افسانے کی ہیئت اختیار کرتا ہے، جو نہ صرف مغربی ہیئتیں ہیں، بلکہ انھیں نوآبادیاتی نظام کے اس ابتدائی مرحلے ہی میں اختیار کیا گیا، جب مغربیت اور جدیدیت میں فرق کی باریک لکیر انتہائی دھندلی تھی؛ اس لیے یہ افسانوی ہیئتیں بہ یک وقت 'تہذیب آموزی' کے نوآبادیاتی منصوبے اور ثقافتی جدت پسندی سے ہم آہنگ تھیں۔ ابتدا میں ان ہیئتوں نے اپنا دامن مغربی طرز کی حقیقت نگاری کے لیے کشادہ رکھا، اور قصہ و داستان کی مقامی روایت سے قصداً گریز اختیار کیا (کہیں کہیں لاشعوری طور پر، مصنف کی منشا کے برعکس مقامی روایت ضرور ظاہر ہوئی) پسِ نوآبادیاتی صورتِ حال فکشن کی ان مغربی ہیئتوں کی ایک طرح سے قلبِ ماہیت کرتی ہے۔ ان کے ذریعے اس بیانیہ وژن کو بروئے کار لانے، یا اسی طرز کا وژن ایجاد کرنے کی سعی کی جاتی ہے، جو اپنی اصل میں قدیم، داستانوی، اساطیری ہے۔ پسِ نوآبادیاتی تخیل چوں کہ قدیم و جدید، مغربیت و جدیدیت،

توہم و تعقل، تخیل و حقیقت کی نوآبادیاتی جبری تفریق سے آزادی حاصل کرتا ہے، اس لیے اسے فکشن کی نئی ہیئتوں کی مدد سے قدیم داستانوی ماضی کی تھاہ پانے میں کوئی اچنبھا محسوس نہیں ہوتا۔ اسے نئی، مخلوط (hybridity) کثیر جذبی صورتِ حال کی نمائندگی کے لیے قبل نوآبادیاتی عہد کے داستانوی فکشن سے رشتہ جوڑنے میں حیرت نہیں ہوتی۔

پسِ نوآبادیاتی فکشن اپنے لیے جس مقصود کا تعین کرتا ہے، اسے نوآبادیاتی لاشعور کو غیر کے کلامیے (ڈسکورس) سے آزادی' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ فکشن استعمار سے سیاسی آزادی کو کافی نہیں سمجھتا، اسے آزادی کے اعلان کے بعد بھی مقامی سطح پر رفو کا بہت سا کام دکھائی دیتا ہے۔

لاشعور کی 'غیر' کے کلامیے سے آزادی کا یہ مطلب نہیں کہ لاشعور سے ان تمام چیزوں کا بوریا بستر اٹھا دیا جائے، جو کسی بھی طرح استعماریت کی یاد دلاتی ہوں۔ کاش آزادی اتنی سہل ہوتی! جس طرح ایک زبان کی ساخت میں جذب ہونے والے کسی دوسری زبان کے اثرات کو یک قلم نکالا نہیں جا سکتا، اسی طرح لاشعور (جو بہ قول لاکان زبان ہی کی ساخت رکھتا ہے) سے 'غیر' کے کلامیوں کو دیس نکالا دینا آسان نہیں۔ (اس امر کی ایک اہم مثال انگریزی زبان ہے، ایشیا و افریقہ کے اکثر نوآبادیاتی ملکوں کے ادیبوں نے آزادی کے بعد بھی اپنی ثقافتی شناخت کی بازیافت اسی زبان کے ذریعے کی) تاہم لاشعور کی علامتوں کو تبدیلی و تکثیف کے عمل سے گزارا جا سکتا ہے، اس لیے نوآبادیاتی لاشعور کی یورپی ڈسکورس سے آزادی، ان ثقافتی علامتوں کی دریافتِ نو ہے، جنھیں فراموش کر دیا گیا تھا؛ یہ اپنی اصل، اپنے بے لباس حقیقی وجود سے نیا تعارف ہے؛ اپنی کہانی، اس اسلوب، اس تیکنیک میں کہنے کی کوشش ہے جسے خود ایجاد کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یورپی ڈسکورس سے آزادی کی لاشعوری کوشش ہی میں داستانوی طلسماتی حقیقت نگاری تک رسائی ہوتی، اور پھر اسے غیر شعوری طور پر قبول کر لیا جاتا ہے۔

قدیم داستانوی وضعوں اور جادوئی حقیقت نگاری میں وجودیاتی اور علمیاتی سطحوں پر کافی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً جادوئی حقیقت نگاری

ایک ایسا طریق ہے، جس میں حقیقی اور خیالی، فطری اور مافوق الفطری [عناصر] کو ایک ساتھ، برابری کی حالت میں پیش کیا جاتا ہے، متن کی سطح پر ان میں سے کوئی [عنصر] حقیقت یا استصوابِ حقیقت کے سلسلے میں دوسرے سے بڑھ کر دعویٰ نہیں کر سکتا۔

یعنی حقیقت تک رسائی کے ضمن میں دونوں کا علمیاتی مرتبہ یکساں سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ حقیقت نگاری، حقیقت کے سلسلے میں یہ دعویٰ رکھتی ہے کہ اسے فقط عقل کے ذریعے جانا جا سکتا ہے۔

چناں چہ فکشن میں جب حقیقت نگاری رائج ہوتی ہے تو وہ ان تمام 'حقیقتوں' سے متصادم ہوتی ہے، جن تک رسائی عقل کے سوا کسی دوسرے ذریعے سے ہوتی ہے؛ ہر ماورائے عقل تصور، دعوے واقعے کو 'غیر عقلی، عقل مخالف، توہماتی، جادوئی، دورِ وحشت کی یادگار، تہذیب سے عاری' تصور کیا جانے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نوآبادیاتی عہد کا حقیقت نگار فکشن تہذیب آموزی کو اپنا آدرش قرار دیتا ہے، وہ بڑی حد تک سماج سے انھی عقل مخالف تصورات و توہمات کے انسداد سے عبارت ہوتا ہے۔ سادہ لفظوں میں نوآبادیاتی عہد کا ناول عمومی طور پر جس کشمکش کو پیش کرتا ہے، وہ عقلیت پسندی و مذہب پسندی، اخلاق سازی و آزادیِ فکر، جدیدیت و قدامت میں ہوتی ہے۔

تسلیم کرنا چاہیے کہ نوآبادیاتی عہد کا حقیقت نگار ناول تلوار کی دھار پر چلتا ہے۔ وہ عقل کی عظمت کا بیانیہ، ادراک کی ان بہت سی صورتوں کی نفی کی بنیاد پر گھڑتا ہے، جو اپنی اصل میں عقل کے خلاف نہیں، عقل سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس کے نتیجے میں حقیقت نگاری پر مبنی فکشن حقیقت اور دنیا کا وحدانی تصور قائم کرتا ہے؛ وہ فطری و سماجی حقائق کی معروضی، آفاقی ترجمانی کے سوا کسی دوسری طرز کی ترجمانی کا تصور نہیں کرتا۔ لہٰذا حقیقت نگاری پر مشتمل فکشن آئیڈیالوجی کی صورت اختیار کر لیتا اور اجارہ داری کو مقصود بناتا ہے۔ اس اجارہ داری کی شدید ترین صورت علمیاتی ہوتی ہے؛ یہ کہ واحد، اصلی، مستند، قابلِ قبول حقیقت وہی ہے جسے عقل کی مدد سے گرفت میں لیا گیا ہو۔ جادوئی حقیقت نگاری، اس اجارہ داری کا بھانڈا پھوڑتی ہے۔

اگرچہ جادوئی حقیقت نگاری کے آئیڈیالوجی میں بدلنے کا امکان ہوتا ہے، مگر یہ کم اجارہ دارانہ ہے؛ اس کا مقصود مرکزیت پسندی نہیں، بلکہ لامرکزیت ہے؛ جادوئی حقیقت نگاری متنوع و کثرت کے لیے جگہ (space) خلق کرتی ہے۔[۸]

حقیقت نگاری سے جادوئی حقیقت نگاری کی طرف جست 'علمیاتی توڑ پھوڑ' سے عبارت ہے۔ یہ دنیا کے 'خود نگر [اپنی محبت میں مبتلا] سیاسی و ثقافتی نظام' کے خلاف مزاحمت کی حوصلہ افزائی کرتی ہے، اور یہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو پسِ نوآبادیاتی ثقافتوں میں رہنے والے ادیبوں اور خاص طور پر عورتوں کے لیے عملی طور پر مفید ثابت ہوئی ہے۔[۹]

پیشِ نظر رہے کہ حقیقت نگاری جس عقل کی قصیدہ خواں ہوتی ہے، وہ 'تجربی عقل' ہے۔ یہاں ہم اندلس کے مسلمان فلسفی ابنِ عربی (۱۱۶۵ء تا ۱۲۴۰ء) کے آفاقی صداقت کے نظریے کا ذکر کرنا چاہتے ہیں، جو طلسماتی حقیقت نگاری کو ایک دوسرے زاویے سے سمجھنے میں معاون ہو سکتا ہے۔ ابنِ عربی آفاقی صداقت (واضح رہے کہ مسلم مابعد الطبیعیات میں آفاقیت کا مفہوم، وہ نہیں ہے جو

ہمارے یہاں مغربی سائنسی و ثقافتی اثرات کے تحت آیا) تک رسائی کے تین مراحل بیان کرتے ہیں۔ تجریدی یا عقلی صلاحیت، جو اعلیٰ ترین صلاحیت ہے؛ احساس اور حواس، جن کا مرتبہ کم ترین، اور ان دونوں کے بیچ تخیل و فنتاسی ہے۔ اسی طرح ادراک کی بھی تین قسمیں ہیں: مطلق الوہی وجود کا ادراک، مطلق کے عدم وجود کا ادراک، اور تخیلی وجود کا ادراک، جو وجود و عدم کے درمیان ہے، اور لامحدود امکانات کا مقام ہے۔ ابنِ عربی تخیل کو جبروت کا نام بھی دیتے ہیں۔ ادونس نے ابنِ عربی کے نظریۂ تخیل کی وضاحت میں لکھا ہے:

اس تیسری، ثالثی دنیا[تخیل]میں معانی تمثال کا پیرایہ اختیار کرتے تھا۔ یہاں معانی بھی ثالثی (intermediate) ہیں۔ یہ غیب کی دنیا نہیں، کیوں کہ معانی تمثالوں میں ظاہر ہیں، نہ ہی یہ ایسی دنیا ہے جس کا نظارہ کیا جا سکے، کیوں کہ معانی کا تمثالوں کے ذریعے ظہور عارضی چیز ہے... نیز تخیل کی حالت تمام حالتوں سے بڑی ہے، کیوں کہ یہ دو دنیاؤں کو یک جا کرتی ہے، جیسا کہ ابنِ عربی نے کہا ہے، دو سمندروں کا سنگم ہے: تجرید کا سمندر اور حواس کا سمندر... ابنِ عربی کے مطابق، تخیل تمام اشیا سے عظیم ہے اور تخلیق کی گئی تمام چیزوں میں سب سے زیادہ کامل ہے، اگرچہ یہ مسلسل حرکت میں ہے، بہ یک وقت وجود و عدم وجود، معلوم و نامعلوم، منفی و مثبت ہے۔[۱۰]

ابنِ عربی کے نظریے میں اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ عقل، حواس اور تخیل میں کوئی تضاد نہیں، تینوں آفاقی صداقت تک رسائی میں اپنے اپنے طور پر معاون ہیں۔ ان میں اگر کوئی فرق ہے تو مراتب کا ہے۔ چوں کہ ان میں کوئی تضاد نہیں، اس لیے ان میں کوئی محاذ آرائی بھی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ عقل/تجرید اور حواس/احساس، تخیل میں یک جا ہو جاتے ہیں۔ ان کی یک جائی (جو بلاشبہ ایک طلسمِ عظیم سے کم نہیں) لامحدود امکانات کا منبع بن جاتی ہے۔ گویا معانی کے تنوع یا حقیقت کی لامحدودیت کو گرفت میں لینے کا ذریعہ نہ تو عقل/تجرید ہے، نہ احساس، بلکہ وہ سیمیائی تمثالیں ہیں جنھیں تخیل، عقل و احساس کی یک جائی سے خلق کرتا ہے۔ اس سے معنی اور معنی کے تنوع کے فرق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ عقل و احساس، یا عقل و تخیل کی جدلیات سے ایک معنی پیدا ہوتا ہے، جو اپنے معروض کا اثبات مقابل کی نفی سے کرتا ہے، مگر تخیل میں ان کی ہم آہنگی سے معانی کا تنوع ہاتھ آتا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری بھی تضاد و ثنویت کی نفی کرتی ہے۔ اب تک متضاد سمجھے جانے والے عناصر کو ایک صفحے پر لے آتی ہے، اور ان معانی کی تخلیق کا سامان کرتی ہے، جن کی راہ حقیقت نگاری، اور عقلِ تجربی کی آئیڈیالوجی نے روک رکھی تھی۔

☆☆☆

ان معروضات کی روشنی میں اگر ہم کلاسیکی مشرقی فکشن پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ انھیں اپنی کہانی
پیدا کیا ہے جو تخلیق کی گئی تمام چیزوں میں سب سے زیادہ کامل ہے۔ یہاں فقط الف لیلہ و لیلہ
اور کتھا سرت ساگر کا ذکر کافی ہے۔ پس نوآبادیاتی فکشن کے مطالعات میں الف لیلہ و لیلہ
بہ طور خاص توجہ ملی ہے۔ اس کے بیانیے میں خود اپنی جانب مسلسل رجوع کی خصوصیت
(self-refentiabity) کو حیرت سے دیکھا گیا ہے، یہ خصوصیت کہانی میں سے کہانی اگانے کا
سلسلہ پیدا کرتی ہے، یعنی ایک نئی کہانی کا بیج، کسی دوسری دنیا میں نہیں، خود کہانی ہی میں مضمر ہوتا
ہے۔ بلاشبہ یہ اپنی مملکت پر اختیار کی تمثیل ہے، مگر یہ امر ان کہانیوں کے گرد کوئی ایسی دیوقامت
دیوار تعمیر نہیں کرتا جو انھیں دنیا سے منقطع کرتی ہو۔ دنیا کی زبان میں لکھی جانے والی کہانیاں اپنی
تمام تر فنتاسی و طلسم سازی کے باوجود دنیا سے منقطع نہیں ہو سکتیں۔ وینڈی بی فارس کے بہ قول:

شہرزاد کی کہانیاں، فکشن کی خودکار ماہیت، اور بلاشبہ خود زبان کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ یہ ایک ایسی
خصوصیت ہے جو مابعد جوائس عہد ہی میں زیادہ واضح ہے [جو فکشن کی خودکار لسانی ماہیت سے عبارت ہے]۔

یہی نہیں شہرزاد کا اپنے بچاؤ کے لیے کہانیوں کا سہارا لینے کو ایک علمیاتی مسئلہ سمجھا گیا ہے۔ فارس ہی
کے مطابق: ”وہ [شہرزاد] بنیادی طور پر علمیاتی سوالات سے سروکار رکھتی ہے، یہ سوچتے ہوئے کہ کس
طرح اپنے علم کو توسیع دے کر موت کو پرے رکھ سکے۔[۱۲]“

اسی بات کو ایک دوسرے ڈھنگ میں انتظار حسین نے بھی بیان کیا ہے:

اس [شہرزاد] نے کس کمال سے اپنے دل و دماغ کو اردگرد کے تشدد اور دہشت کی فضا سے آزاد کیا تھا اور کس طرح
اپنی ذات سے اپنی کہانیوں کو الگ کیا تھا کہ اس کی سنائی ہوئی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے یہ گمان تک نہیں گزرتا کہ
یہ ایسی شخصیت کے تخیل کی پیداوار ہیں جس کی موت چند گھڑیوں کے فاصلے پر کھڑی اس کا انتظار کر رہی ہے۔[۱۳]

سر پر منڈلاتی موت سے بچنے کی کوشش خواہ کس قدر ایک خیالی کردار کر رہا ہو، وہ ہمیں اپنے
وجود کی سعی لگتی ہے۔ ایک تخیلی کردار کا 'علمیاتی' مسئلہ، ہمارا 'وجودیاتی' مسئلہ بن جاتا ہے۔ پس نوآبادیاتی
دنیا میں شہرزاد ایک علامت بنی ہے، جو نو آزاد قومی و ثقافتی تخیل پر یہ رمز آشکار کرتی ہے کہ کس طرح
'اپنے علم' کو توسیع دے کر استعماری تشدد کی حقیقی اور علمیاتی صورتوں سے بچا جا سکتا ہے۔ شہرزاد اپنے
علم کی توسیع کے لیے، اپنی ذات کو لاحق اسی فوری خطرے سے خود کو آزاد کرتی ہے، جس خطرے نے
اسے یہ کہانیاں تخلیق کرنے کی تحریک دی۔ اس کے بعد ہی وہ کہانی کے اس بحرِ بے کنار تک رسائی
حاصل کر سکی، جو اس کی نجات کا بھی ضامن تھا۔

یہ کہانیاں حقیقت و فنتاسی کے اس تناقض کی حامل ہیں، جس کی وجہ سے ان میں حیرت و دل چسپی

کے عناصر سے لے کر معانی کا تنوع پیدا ہوتا ہے۔ چند گھڑیوں کے فاصلے پر کھڑی موت، ایک حقیقت ہے، مگر یہ داستان زور دار انداز میں باور کراتی ہے کہ ایک مسلسل فنتاسی کے ذریعے موت کی اس حقیقت کو مسلسل التوا میں رکھا جا سکتا ہے۔ موت کو ٹالنے اور آخر میں شکست دینے کے لیے شہر زاد کی حکمت عملی یہ ہے کہ موت کے خوف کو اپنے تخیل اور کہانیوں میں سرایت نہ ہونے دے۔ یہ اس عظیم آزادی کی طرف پہلا قدم ہے، جس کی مدد سے شہرزاد اپنی ہم جنسوں کی نجات کا زندہ استعارہ بنتی ہے۔ کیسی انوکھی بات، اور کیسا انوکھا طلسم ہے کہ جو حقیقت ان کہانیوں کا محرک ہے، اسی کو ان سے 'باہر' رکھا گیا ہے۔ اگر ہم موت کو ان کہانیوں کا ماخذ قرار دیں تو یہ بات ہمیں زیادہ بہتر طور پر سمجھ آتی ہے کہ شہرزاد نے کیوں کر ایسی کہانیاں سنائیں جو سب ایک دوسرے سے جڑی، ایک دوسرے کے اندر سے نمو کرتی، اور ایک اپنی، آزاد دنیا قائم کرتی ہیں۔ ان کہانیوں کا اوّلین مخاطب شہریار کا تخیل ہے۔

شہریار کا تخیل اس دنیا کی نمائندگی کرتا ہے، جس میں طاقت، انتقام، تشدد، نفرت، جنسی، طبقاتی امتیازات کے چند در چند بکھیڑے ہیں۔ شہرزاد اس دنیا کو مخاطب ضرور کرتی ہے، مگر اس کی راست نمائندگی کرنے کے بجائے، اس کا دھیان ایک فنتاسی سے بھرپور دنیا کی طرف دلاتی ہے۔ حقیقت اور فنتاسی کا یہ ایک ایسا رشتہ ہے، جس میں حقیقت کا انکار نہیں، اس سے فاصلہ اختیار کیا گیا ہے، وہی فاصلہ جسے 'محرمانہ خارجیت' کا نام دیا گیا ہے۔ اسی بنا پر اس عظیم داستان میں حیرت انگیز تنوع کی تخلیق ممکن ہوئی ہے۔

حقیقت و فنتاسی، موت اور زندگی کی ایک ساتھ موجودگی کا طلسم خانہ کتھا سرت ساگر کے راجہ بکرم کو بیتال (مُردوں میں حلول کر جانے والی بدروح) کی سنائی گئی کہانیاں ہیں، جو بیتال پچیسی کے نام سے مشہور ہیں۔[۱۴] یہ تمام کہانیاں ہندو اساطیر کی مخصوص ہیبت ناک فضا میں سنائی گئی ہیں، جہاں واحد روشنی چتا کی ہے، اور چنگاریاں جلتی ہوئی انسانی ہڈیوں کی ہیں۔ انسانی کھوپڑیوں میں انسانی لہو ہے۔ جلتے ہوئے انسانی گوشت کی بو اور دھواں ہے، مگر اس فضا میں جو کہانیاں سنائی گئی ہیں، وہ شہرزاد کی کہانیوں کی طرح، اردگرد کی فضا کی نمائندگی نہیں کرتیں۔

دونوں میں ایک دل چسپ مماثلت یہ بھی ہے کہ شہرزاد کی طرح، بکرم کی زندگی بھی موت کے خطرے میں گھری ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ بکرم، اس حقیقت سے بے خبر ہے۔ ہنرخ زمر نے اسے بکرم کی بے احتیاطی اور اس کی ظاہر کاملیت میں ایسا رخنہ کہا ہے ''جہاں سے وہ زندگی کا اثر قبول کرنے والا تھا۔[۱۵]'' آخری کہانی کی پہیلی کا جواب بکرم نہیں دیتا، خاموشی اختیار کرتا ہے۔ اس کی

خاموشی دراصل اس کی بے خوفی، آہنی عزم، قول کے پکے ہونے کی علامت ہے، اور یہی بات بیتال کو پسند آتی ہے۔ وہ اسے فقیر کی اصلیت بتا دیتا ہے، جو بکرم کی قربانی دے کر وہ [illegible] حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اب تک جو لاش ہر کہانی کے بعد واپس درخت پر چلی جاتی تھی تو اس کا باعث بکرم کا خاموشی کو توڑنا تھا۔ فرائیڈ نے 'انھونی و اسرار' کا جو تصور پیش کیا ہے، اس کی مثالی صورت ان کہانیوں میں ملتی ہے۔ ظاہر میں پھل اور اصل میں رتن، جادوئی حقیقت ہے۔ مرگھٹ کی تاریک، پر اسرار پر ہیبت رات میں، بیتال کا کہانی سنانا، خود اپنے آپ میں انتہا درجے کی uncanny ہے۔ ایک زندہ شخص، جو ایک ملک کا بادشاہ ہے، اپنے کاندھوں پر ایک لاش اٹھائے ہوئے ہے، جو اسے، اس دنیا کی کہانیاں سنا رہی ہے جو اس شمشان گھاٹ سے 'باہر' اور فاصلے پر ہے۔ بکرم کے یہاں تجسس اور خوف جیسے متضاد جذبات بہ یک وقت شدت سے بیدار ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ ان دو متضاد جذبات کو ایک دوسرے سے الگ کرنا اسی طرح مشکل ہے جس طرح لاش میں سے بیتال کو۔ دراصل مرگھٹ میں اس کی زندگی داؤ پر لگی ہے۔ اسے ہر کہانی کا انجام غور سے سننے کا تجسس ہے۔ اسے یہ خوف ہے کہ اگر چپ رہا تو سر کے ٹکڑے ہو جائیں گے، اور جواب دیا تو اسے کسی قیدی کی طرح ایک بار پھر لاش کو درخت سے لا کر ڈھونا پڑے گا۔ دوسری طرف ہر کہانی کے پہیلی پر انجام ہونے کا مطلب یہ بھی ہے کہ کہانی جس 'حقیقت' کو پیش کرتی ہے، وہ کسی ایک، لگے بندھے مفہوم کی حامل نہیں۔ مثلاً آٹھویں کہانی سروں کی تبدیلی کی ہے۔

یہ کہانی دھاول، مدن سندری اور اس کے بھائی کی ہے۔ پاروتی کے مندر میں دھاول اور اس کا سالا اپنے سروں کی بلی دیتے ہیں۔ مدن سندری کو دیوی نوید دیتی ہے کہ وہ اپنے خاوند اور بھائی کے سروں کو ان کے تن سے جوڑ دے تو وہ زندہ ہو جائیں گے۔ وہ مارے خوشی اور گھبراہٹ کے بھائی کے تن پر خاوند کا سر اور خاوند کے سر پر بھائی کا سر جوڑ دیتی ہے۔ بیتال سوال کرتا ہے کہ بتاؤ اس کا شوہر اب کون ہوگا؟ اس صورت حال کی تخلیق اور اس سوال کی تشکیل کے لمحے میں، ہندوستانی فکشن کا تخیل اپنے نقطۂ عروج کو مس کرتا ہے۔ سروں کی تبدیلی غیر معمولی فنتاسی ہے، مگر ایسی فنتاسی جو کھوکھلی نہیں، بلکہ معنی سازی کے امکانات سے معمور ہے۔ بکرم کا جواب ہے کہ چوں کہ سر تمام اعضائے بدن میں اہم ہے، اس لیے جس تن پر اس کے خاوند کا سر ہے، وہی مدن سندری کا خاوند ہے۔ مگر کیا واقعی؟ یہ کہانی متعدد سوالات کا بیج لیے ہوئے ہے۔ مثلاً کیا میاں بیوی کا رشتہ سر سے زیادہ دھڑ کا ہے؟ کیا سر اور تن، یا ذہن اور دھڑ کی تفریق کبھی ختم نہیں ہوتی؟ ایک آدمی کے دھڑ پر دوسرے آدمی کے سر کے جڑ جانے، اور اس کے جی اٹھنے کا مطلب کیا یہ ہے کہ وہ فقط اپنے سر کا

محتاج نہیں تھا، اس کے سر اور دھڑ میں ناگزیر تعلق نہیں تھا؟ سر تمام علم، خیالات، خوابوں کا مرکز ہے، جس سے آدمی کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ کیا یہ کہانی یہ بتاتی ہے کہ آدمی کا علم، خیالات اور خواب کسی دوسرے کے خوابوں، علم اور خیالات سے بدل جانے کا امکان رکھتے ہیں؟ یعنی آدمی کی اصل میں کسی دوسرے یا 'غیر' کے پیوند لگنے کا امکان رہتا ہے؟ نیز یہ کہانی آدمی کے بے خانماں ہونے کے تصور کی بھی حامل ہے، مدن، دھاول کے سر کے ساتھ اپنے ہی دھڑ میں بے خانماں ہو جاتا ہے۔

☆☆☆

پس نو آبادیاتی فکشن اپنی تہذیبی اصل کی تشکیل کرتا ہے۔ نو آبادیاتی عہد میں تہذیبی اصل کے گم اور مسخ ہونے کا ایک عام احساس پایا جاتا ہے۔ اس احساس کی نوعیت آدمی کے حافظے میں پیدا ہونے والے اس رخنے کی سی ہوتی ہے، جس میں آدمی اپنی پہچان کے لوگوں کے نام بھولنے لگتا ہے۔ ان کی صورتیں یاد رہتی، مگر نام نہیں۔ چوں کہ کسی آدمی کی شناخت صورت اور نام کے جوڑے سے ہوتی ہے، اس لیے نام کے یادداشت سے غائب ہونے کا مطلب، شناخت کا بہ یک وقت گم اور مسخ ہونا ہے۔ نو آبادیاتی عہد میں تہذیبی حافظہ اسی طرح کے رخنے کا تجربہ کرتا ہے۔ رخنے کی موجودگی آدمی کو چین سے نہیں بیٹھنے دیتی، وہ شناخت کے گم اور مسخ شدہ حصوں کی بازیافت کے لیے سخت مضطرب ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نو آبادیاتی عہد میں فکشن کا ایک حصہ اپنی تاریخ و تہذیب کے احیا کی سعی کرتا ہے۔ یہاں عبدالحلیم شرر، نسیم حجازی کے ناولوں کی طرف اشارہ مقصود نہیں، بلکہ نذیر احمد، سرشار، رسوا کے یہاں بھی ہمیں کھوئے ہوئے ماضی کی تلاش اور احیا کی کوشش ملتی ہے۔ توبۃ النصوح میں نصوح ایک احیا پسند کردار ہے۔

پسِ نو آبادیاتی فکشن تہذیب کی بازیافت اور احیا کے بجائے، تہذیبی اصل کی تشکیل کرتا ہے۔ بازیافت اور احیا، ماضی کو اس کی خالص صورت میں واپس لانے کے نام ہیں۔ یہ جوکھم اسی وقت اٹھایا جا سکتا، اور اس کی تاویل کی جا سکتی ہے، جب ماضی کے ایک عہد کو مثالی، پُرشکوہ، سنہرا تصور کیا گیا ہو۔ چوں کہ یہ عہد عموماً ابتدائی ہوتا ہے، اور اس سے وہی معصومیت، حیرت، ولولہ خیزی وابستہ ہوتی ہے، جو بچپن کی خصوصیات ہیں، اس لیے اس کی بازیافت جنت گم گشتہ کی بازیافت سمجھی جاتی ہے۔ نو آبادیاتی عہد میں جنت گم گشتہ کا تصور، استعماری جبریت کے 'دوزخ' کی لپٹوں سے بچاؤ کی تخیلی پناہ گاہ ثابت ہوتا ہے۔ چناں چہ ماضی قدیم کے سنہرے زمانے کے احیا کے جذبے ہی میں استعمار کی تمام علامتوں کے خلاف نفرت شامل ہو جاتی ہے۔ احیا کا جذبہ اپنی خالص شکل میں ظاہر ہو ہی نہیں سکتا۔ سنہری زمانے کا تصور، استعمار کے دوزخ کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا۔

تہذیبی اصل کی تشکیل، دوسرا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہاں تہذیبی اصل کے گم ہونے کا مفہوم، تہذیب کے مقامی بیانیے کی عدم موجودگی ہے۔ مقامی بیانیے کی عدم موجودگی ایک ایسی خاموشی ہے، جو استعماری بیانیوں کے شور نے 'مسلط' کی ہے۔ پس نو آبادیاتی فکشن اسی خاموشی کو توڑتا، اور استعماری بیانیوں کے متوازی، متبادل مقامی بیانیے تشکیل دیتا ہے۔ پس نو آبادیاتی فکشن یہ ادراک رکھتا ہے کہ بیانیے کا جواب بیانیہ ہے۔ کسی بیانیے کے جواب میں خاموشی، محض ملامت، یا خالی مزاحمت اس بیانیے کو مزید طاقت اور رسوخ حاصل کرنے میں مدد دیتی ہے۔

چناں چہ متبادل مقامی بیانیے کا مخاطب بہ یک وقت مقامیت اور استعماریت ہوتے ہیں۔ یہیں سے مقامی بیانیے میں ایک قسم کی مخلوطیت (hybridity)، ایک قسم کا اجتماع ضدّین پیدا ہوتے ہیں۔ متبادل بیانیہ ایک ہی وقت میں مقامی اور جوابی بیانیہ ثابت ہوتا ہے، وہ اپنی اصل کے اعتبار سے مقامی ہوتا، مگر اپنی تشکیل و ترتیب کے عمل میں کئی غیر مقامی یورپی عناصر کا حامل ہوتا ہے۔ وہ اپنی اصل کو ماضی میں ضرور دیکھتا ہے، مگر اس کے کسی ایک دور کو حتمی طور پر منتخب نہیں کر لیتا۔ متبادل بیانیے اور احیا پسند بیانیے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ آخر الذکر صدیوں پر محیط عرصے میں سے ایک خاص عہد کو چھانٹ لیتا، اور باقی کو مسترد کر دیتا ہے۔ یہی عمل وہ غیر مقامی عناصر کے مسلسل اخراج کی صورت میں روا رکھتا ہے۔

احیا پسند بیانیہ، اپنی ہی تاریخ کے سلسلے میں دو جذبی رجحان کا مظاہرہ کرتا ہے، ایک خاص عہد کے لیے پرستش کے جذبات اور باقی ادوار کے ضمن میں تکفیر و تضحیک کے رویے۔ اس کے بعد احیا پسند بیانیے میں اپنی ہی تاریخ اور قوم کے سلسلے میں مستقل تفریق وجود میں آ جاتی ہے۔ یہی نہیں، وہ مقامی تہذیب کے مثالی، پُرشکوہ تصور کی ایک سنگین فصیل اپنے چوگرد کھڑی کر لیتا ہے، جو بالآخر اسے نرگسیت میں مبتلا کرتی اور تاریخ کے تغیر پسند کردار سے بے گانہ کر دیتی ہے۔ احیا پسند بیانیہ واحد و محکم معنی پر اصرار کرتا ہے، جب کہ مقامی، جوابی بیانیہ اپنی مخلوطیت کو معانی کی تخلیق کا عرصہ (space) بناتا ہے، وہ پورے ماضی، اس کے غیر متجانس عناصر اور تاریخ کے تحرک کو قبول کرتا ہے۔

پسِ نو آبادیاتی فکشن کی مخلوطیت کی کوئی ایک قسم نہیں ہوتی۔ یہ یورپی ہیئتوں (جیسے ناول و افسانہ) کو استعمال کرتا ہے، مگر جن کہانیوں کو پیش کرتا ہے، وہ یورپ کا 'غیر' ہوتی ہیں، یورپ کی آفاقیت کے تصور کو فسخ کرنے والی، حقیقت و سچائی پر یورپ کے اجارے کے دعوے کو مسترد کرنے والی ہوتی ہیں۔ یہ کہانیاں ماضی سے تعلق رکھتی ہیں، مگر انھیں جس زمانے میں از سرِ نو لکھا جا رہا ہوتا ہے، وہ ماضی کے تصورِ کائنات کے سلسلے میں اجنبی اور طرح طرح کے توہمات کا شکار ہو چکا ہوتا

ہے۔ تاہم اسی مخلوطیت کے سبب، پس نوآبادیاتی فکشن یہ حقیقت سامنے لانے میں کامیاب ہوتا ہے کہ 'سچائی اور حقیقت' پر کسی ایک طبقے، کسی ایک راستے، کسی ایک تکنیک کا اجارہ نہیں۔

ناول کی ہیئت میں متبادل بیانیہ پیش کرنا، ایک سادہ سی بات نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ پس نوآبادیاتی بیانیے اور ناول کی ہیئت میں داخلی سطح کی ہم آہنگی نہیں ہے۔ پس نوآبادیاتی فکشن ہم آہنگی کی تلاش سے زیادہ، اس یورپی ہیئت میں مداخلت کرتا، اور اسے الٹتا پلٹتا ہے، جو خود کو ایک 'برتر غیر' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ سرسری نظر میں ہم اسے ایک اجنبی صنف کو دیسی بنانے کا عمل کہہ سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ 'برتر غیر' پر مقامی تخیل کے حاوی ہونے، اس کی اساسی جہت میں خلل ڈالنے، اور پھر اس سارے عمل کو اپنے حق میں بدل دینے سے عبارت ہے۔ کیسے؟ پہلے ناول کے اہم ترین نقاد باختن کی رائے دیکھیے:

> ناول اس وقت نمودار ہوا، جب دنیا اور آدمی دونوں طربیہ قسم کی مانوسیت اختیار کر رہے تھے، جب فنکارانہ نمائندگی کے معروض کی تنزلی اس معاصر حقیقت کے درجے پر ہو رہی تھی، جو غیر فیصلہ کن اور سیال تھی۔ ناول عین آغاز ہی سے مطلق ماضی کے بعید تصور کے بجائے غیر فیصلہ کن، روزمرہ حقیقت کے راست لمس کے حلقے میں وضع ہوا تھا۔ اس کی تہ میں شخصی تجربہ اور آزاد تخلیقی تخیل مضمر تھا۔[۲]

یہ رائے بڑی حد تک صنفِ ناول کی شعریات کا احاطہ کرتی ہے۔ دوسری طرف مقامی بیانیہ، اپنی تہذیبی اصل کی تشکیل میں مطلق ماضی سے برابر رجوع کرتا ہے۔ مقامی بیانیے کی ماضی سے دل چسپی کی چند در چند وجوہ ہیں۔ ایک یہ کہ نوآبادیاتی اقوام کا ماضی غالباً واحد شے ہے جس پر وہ اختیار کا دعویٰ کر سکتی ہیں، یہ دعویٰ حال اور مستقبل کے سلسلے میں نہیں کیا جا سکتا۔ ماضی مجسمے کی طرح قائم ہوتا ہے، جب کہ روزمرہ کی حقیقت، سیال، ناقص، غیر فیصلہ کن ہوتی ہے، جسے ناول موضوع بناتا ہے۔ پس نوآبادیاتی فکشن، جب حال کی سیال اور ناقص حقیقت کے متوازی، ماضی بعید کی 'مطلق حقیقت' کو پیش کرتا ہے، اور اس عمل کے ذریعے اپنی شناخت کی تشکیل کرتا ہے تو یہی عمل یورپی صنفِ ناول میں انتہائی داخلی سطح کی مداخلت ہے۔

قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا، اُردو کے پس نوآبادیاتی ناولوں میں پہلی مہتم بالشان مثال ہے۔ یہ وضاحت ضروری ہے کہ ۱۹۵۹ء میں شائع ہونے والا یہ ناول کثیر آوازی ہے۔ تاریخ، تہذیب، بنیادی انسانی وجودی سوالات، انسانی فطرت، وقت کے تناظر میں زندگی کی معنویت، فنا، بے ثباتی جیسے کتنے ہی پہلوؤں کا احاطہ، یہ ناول کرتا ہے۔ پس نوآبادیات، اس کا محض ایک تناظر ہے۔ یہ تناظر کس قدر اہم ہے، اس کا اندازہ مطالعے کے بعد از خود ہو جائے گا۔ اس تناظر میں

دیکھیں تو پہلی نظر دریا کی بنیادی علامت پر پڑتی ہے۔

ناول کا آغاز ٹی ایس ایلیٹ کی نظم The Dry Salvages (مطبوعہ ۱۹۴۱ء) کے نثری اردو ترجمے سے کیا گیا ہے۔ یہ نظم خاصی طویل ہے، جس کی منتخب سطریں ہی ترجمہ کی گئی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے نظم میں سے وہ حصے چن لیے ہیں جو ان کے ناول کا پرولاگ بن سکتے ہیں۔ نظم میں یونانی اور ہندی اساطیر استعمال ہوئی ہیں۔ نیز نظم کا مرکزی کردار دریا ہے:

میں دیوتاؤں کے متعلق زیادہ نہیں جانتا، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ دریا
ایک طاقت ور مٹیالا دیوتا ہے، تندمزاج، غصیلا
اپنے موسموں اور اپنے غیظ وغضب کا مالک، تباہ کن
وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے، جنھیں انسان بھول جانا چاہتے ہیں

ایلیٹ دریا کی ایک نئی اسطورہ وضع کرتے ہیں تاکہ وقت کے 'دُہرے' کردار کو سمجھ سکیں؛ وقت جو تباہ بھی کرتا ہے اور قائم بھی رکھتا ہے۔ گمان ہے کہ ان کے پیش نظر یونانی دریا فلیگی تھون (phlegethon) رہا ہوگا، (اگرچہ انھوں نے خود وضاحت کی کہ 'ڈرائی سیلویج' کیپ ان (میساچوسٹس) کے مشرق میں بحر اوقیانوس کے ساحل پر سہ چٹانی سلسلے کا نام ہے، مگر ظاہر ہے ایلیٹ نے اسے استعارہ بنایا ہے) جس کے بارے میں افلاطون نے فیدو (phaedo) میں لکھا کہ زمین کے چار دریاؤں میں یہ تیسرا دریا ''ایک آگ کی ندی ہے جو زمین کے گرد لپٹی ہے اور اس پاتال کی طرف بہتی ہے جہاں گناہ گاروں کو سزا دی جاتی اور طیطان دیوتاؤں کو قید رکھا جاتا ہے[۱۷]''چوں کہ اسطورہ میں آدمی اور فطرت ایک دوسرے سے گہرے رشتوں میں بندھے ہوتے ہیں، اس لیے دریا کا آتشیں ہونا استعارہ ہے، بعض اخلاقی، فلسفیانہ تصورات کے لیے۔ دریا اس لیے آتشیں ہے کہ انسانوں کو سزا دی جا سکے، وقت کی مانند۔

ممکن ہے قرۃ العین حیدر کے سامنے بھی دریا کا یہی اساطیری تصور رہا ہو۔ اس بات کا امکان اس لیے ہے کہ مشرق و افریقا کا پس نوآبادیاتی اور مغرب کا سرریئلی ادب اساطیری و داستانی زمانوں کی طرف رجوع کرتا ہے۔ یہ دونوں طرح کا ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے، وہ سائنسی، حسی، روزمرہ کی حقیقت نہیں، بلکہ اس پر 'اضافے' سے وجود میں آنے والی 'حقیقت' ہے۔ مثلاً سرریئلیت فرانسیسی لفظ realisme کے ساتھ حرف جار Sur کے اضافے سے بنا ہے، جس کا ایک مطلب 'پر' یعنی on ہے؛ نیز یہ ساتھ، میں، اوپر کے معانی بھی دیتا ہے۔ گویا سرریئلیت دوسری اور مختلف حقیقت ہے۔ پہلی یعنی سائنسی، روزمرہ کی حقیقت اگر شعور سے متعلق ہے تو دوسری اور مختلف حقیقت لاشعور

سے متعلق ہے۔ یہی کچھ ہمیں طلسماتی حقیقت نگاری کے تصور میں ملتا ہے، یہاں بھی حقیقت پر طلسم کا اضافہ کیا گیا ہے۔ یہ اضافہ پیوند کی طرح نہیں جو اپنی الگ وضع قائم رکھتا ہے، بلکہ اس کی مثال عقل وحواس کے بیچ کی اس فنتاسی کی سی ہے، جس کی وضاحت ابن عربی کے حوالے سے کی جا چکی ہے۔

یہاں ایک بنیادی بات واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ طلسماتی حقیقت نگاری سائنس کی نہیں، سائنسیت کا انکار کرتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ پس نوآبادیاتی دنیا زندگی کی پے در پے پیچیدگیوں کے دڑے سہتی ہے، اور ان میں سے ایک نوآبادیاتی یورپ کی 'سائنسیت' ہے، جو نہ صرف سائنس کو واحد ذریعۂ علم سمجھتی ہے، بلکہ اس کی مدد سے وہ اپنی نوآبادیوں کا ثقافتی استحصال بھی کرتی ہے۔ سادہ حقیقت نگاری جب آرٹ کی داستانی و اساطیری شکلوں پر طنز کے تیر چلاتی ہے، انھیں توہماتی، غیر عقلی، تخیلی، مبالغہ آمیز، جھوٹ پر مبنی سمجھ کر ان پر تبرا بھیجتی ہے تو سائنسیت ہی کا ساتھ دیتی ہے، کیوں کہ وہ اپنی طعنہ زنی سے اس سارے آرٹ کو معاصر فکشن سے بے خانماں (displace) کرتی ہے، جس میں بنیادی انسانی سوالوں کو داستان و فینسی کی علامتوں میں ظاہر کیا گیا تھا۔ طلسماتی حقیقت نگاری اسی بے خانماں آرٹ کی معنویت کو بحال کرتی ہے۔ مثلاً آگ کا دریا، دریا کی اساطیری معنویت کی بازیافت ہے، ایک نئے تناظر میں۔

قرۃ العین حیدر کے ناول میں مختلف زمانوں کے کرداروں کی کہانیاں ہیں۔ یہ سب کہانیاں کسی ندی یا دریا سے شروع ہوتی اور وہیں ختم ہوتی ہیں۔ جہاں سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی جاتی ہیں، اسی سرجو کے کنارے بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین کہانی میں نمودار ہوتا ہے۔ اسی طرح جب یورپی اقوام کی آمد کی کہانی شروع ہوتی ہے تو اس کے نمائندہ کردار سرل ایشلے کو پہلی بار پیٹر جیکسن کے ساتھ بنگال کی ندی میں سفر کرتے دکھایا گیا ہے۔

اس ناول کے مطابق انسانی زندگی اور انسانی کہانی کے آغاز اور انجام کے دونوں نقطے، دریا میں وجود رکھتے ہیں۔ خود دریا، ان سے باہر اور ماورا ہے۔ دریا ہر حال میں رواں رہتا ہے، آگے کی طرف، اپنی تباہ کن قوت کے ساتھ۔ ان کہانیوں سے 'غیر متاثر' ہوئے بغیر۔ دریائے وقت کو ان کہانیوں سے کیا دل چسپی ہوسکتی ہے؟ لہٰذا وہ انھیں محفوظ رکھنے کا اہتمام کیوں کرے گا؟ ناول میں بھی جا بجا وقت کو ایک تباہ کن، عظیم قوت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ وقت کی تباہ کاریوں کے باوجود کہانیاں کیوں کر باقی رہتی ہیں، اور اگر یہ کہانیاں نہ ہوں تو ہم وقت کا تصور کیوں کر کریں؟ یہی تناقض اس ناول کی روح اور اس کے کرداروں کی کشمکش کا سبب ہے۔ آدمی وقت کی تباہ کاری کو ان نشانات سے پہچان سکتا ہے، جنھیں وقت نے اس لیے باقی رکھا کہ وہ وقت کی

تباہ کن طاقت کی گواہی دے سکیں، مگر یہی نشانات، یہی بچے کھچے آثار انسانی تخیل کو برانگیخت کرتے ہیں، اور وہ ان کی مدد سے کہانیاں جوڑتا ہے۔ یوں ماضی کی کہانیاں لکھنا، وقت کی تباہ کن، اندھی، بے مہار طاقت کے آگے حتمی طور پر جھکنے سے انکار کے مترادف ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس ناول کی کہانیاں (جنھیں وقت کا دریا ہی ایک تسلسل فراہم کرتا ہے) ایک سطح پر انسانوں، تاریخ، تہذیب کی بربادی کو پیش کرتی ہیں، اور دوسری سطح پر تاریخ کے برباد شدہ ملبے سے انھیں تشکیل بھی دیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں وقت کی غارت گری کا یہ عظیم الشان تصور ایک خاص ردِ استعماری جہت رکھتا ہے۔ یہ تصور طاقت پر اجارے اور طاقت کی نخوت کا متبادل تصور ہے۔ یہ ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ تاریخ میں نو آبادیاتی عہد کو ایک معمولی (تقریباً پونے دو سو برس) زمانہ قرار دیتا ہے، جو باقی زمانوں کی طرح دریائے وقت کی انھی تباہ کاریوں کی زد میں آ کر رہا، جن سے گپتا عہد، مسلم حکومتوں کے ادوار دوچار ہوئے۔ نیز اپنے تہذیبی حاصلات کے حوالے سے بھی نو آبادیاتی عہد ماقبل زمانوں کے مقابلے میں کہیں معمولی دکھایا گیا ہے۔ گوتم نیلمبر اور ابو المنصور کمال الدین، زندگی کے بنیادی سوالات کے جوابات تلاش کرنے، مقامی تہذیب میں جذب ہونے، اور اس کی تقدیس محسوس کرنے کے ضمن میں سرل ایشلے سے کہیں عظیم دکھائے گئے ہیں۔

یہ کہانیاں کہیں تانبے چتروں میں اور کہیں پتھر کی صورت محفوظ ہیں۔ ماضی بعید کی کہانیوں کو پتھر یا پتھر نما اشیا ہی محفوظ رکھ سکتی ہیں۔ پتھر میں وقت کی غارت گری کا سامنا کرنے کی استعداد ہے۔

وہ مورتی کے چبوترے پر ہاتھ رکھ کر اٹھ کھڑا ہوا، مورتی کا پتھر خنک تھا۔ پتھر جو timeless become کی علامت ہے۔ حال کا بہاؤ اس قدر تیز ہے کہ جو پتے پچھلے کلپوں سے بہتے ہوئے آ رہے ہیں، وہ اب ان کی دلدل میں پھنس گئے ہیں۔[18]

گویا دریا being اور پتھر becoming ہے، جو وقت سے آزاد ہو گیا ہے، مگر تاریخ کے ایک خاص عہد کی یاد بھی دلاتا ہے۔

سارے میں تاریخ کا اتھاہ سمندر ہے، جس میں ہم اور تم پتوں کی طرح ڈول رہے ہیں۔ مجھ سے پہلے اب تک جو کچھ ہوا، اس کی ذمے داری مجھ پر ہے یا نہیں...؟ بتاؤ میں کیا لکھوں... ''گوتم نے پوچھا۔[19]

یوں لگتا ہے کہ جیسے آگ کا دریا، آشرم کی کٹی میں بیٹھے گوتم نیلمبر برہمن کے ہری شنکر بھکشو سے پوچھے گئے اس سوال کے جواب ہی میں لکھا گیا ہے۔ یہ سوال ان لوگوں کے ایک بنیادی دبدھے کو پیش کرتا ہے، جن کی روحوں پر اس تاریخ کے تازیانوں کے نیل پڑے ہوئے ہوں، جس کی تشکیل میں نہ تو ان کا حصہ رہا ہو، اور نہ وہ جس کے ناظر رہے ہوں۔ ذمے داری کا تصور اسی

وقت بامعنی ہے، جب انتخاب کا حق بھی ہو۔ 'مجھ سے پہلے جو کچھ ہوا' اس کا انتخاب اگر 'میں' نے نہیں کیا تو ذمے داری کس بات کی؟ اس کے باوجود تاریخ کے جبر کو اس انداز میں سہنا پڑتا ہے، جیسے یہ ہمارے ہی کرموں کا پھل ہو۔ لہٰذا یہ دبدھا تاریخ کی تباہ کن قوت کے مقابلے میں آدمی کی بے بسی، اور ذمے داری کے متضاد تصور کو بھی سامنے لاتا ہے۔ اگرچہ ہری شنکر جوابا کہتا ہے کہ وقت کا تعین کرنے کی ضرورت نہیں، سب خواب کی مانند گزر جائے گا، (اس لیے کہ وہ ابدیت پر یقین رکھتا ہے، جو تاریخ کے تعینِ وقت سے بے نیاز ہے) مگر یہ پورا ناول اس یقین کے تحت لکھا گیا ہے کہ تاریخ کے تازیانے سہنے والوں کی ذمے داری کا تعلق صرف آج اور آنے والے کل کے سلسلے ہی میں نہیں، گزرے کل کے ضمن میں بھی ہے۔ اس ناول کا دورانیہ اگر گزشتہ ڈھائی ہزار برسوں پر محیط ہے تو اس کا ایک سبب مذکورہ یقین ہے۔

گزرے کل کی ذمے داری کے تصور کو قبول کرنے کے بعد کا مرحلہ زیادہ مشکل ہے کہ اس میں کہیں زیادہ، کڑے سوالات آدمی کے منتظر ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ سوال اٹھانا کہ کیا ذمے داری ہے؟ اپنے پرکھوں، حکم رانوں، دانش وروں کے نظریات و اعمال کی ذمے داری اپنے سر لینا، اور گزرانِ وقت کی نادیدہ قوتوں کی سزا جھیلنا، یا صحیح و غلط کے کسی معیار کے تحت ماضی کے ردّ و قبول کا کام کرنا، یا اس منبع تک رسائی کی کوشش کرنا جہاں سے وہ سب کچھ ظاہر ہوا، جس سے روحوں پر نیل پڑے؟ اس طور تاریخ ایک ایسا تخئیلی میدان ثابت ہوتی ہے جس میں اترتے ہی ہمیں بھانت بھانت کے بھوتوں، خیالوں، لوگوں، ان کے خوابوں کا سامنا ہوتا ہے۔ اگر ایک طرف ہم تاریخ کی 'تخئیلی پٹی' میں اپنے وجود سے متعلق بنیادی سوالات تشکیل دیتے، ان کے جوابات تلاش کرتے ہیں، یا تشکیک میں مبتلا ہوتے ہیں تو دوسری طرف نئی گروہی جتھ بندیاں، نئی تہذیبی شناختیں بھی حاصل کرتے ہیں۔ گوتم نیلمبر کو فلسفیانہ سطح پر اپنی ہستی کی معنویت کا سوال درپیش تھا، مگر نو آبادیاتی عہد میں اس سوال کی نوعیت سیاسی ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

> جب میں بنارس میں پڑھتی تھی، میں نے دو قوموں کے نظریے پر کبھی غور نہ کیا، کاشی کی گلیاں اور شوالے اور گھاٹ میرے بھی اتنے ہی تھے جتنے میری دوست لیلا بھارگوا کے، پھر یہ کیا ہوا کہ جب میں بڑی ہوئی تو مجھے پتا چلا کہ ان شوالوں پر میرا کوئی حق نہیں، کیوں کہ میں ماتھے پر بندی نہیں لگاتی اور مہیشور کی آرتی اُتارنے کے بجائے میری اماں نماز پڑھتی ہیں، لہٰذا میری تہذیب دوسری ہے، میری وفاداریاں دوسری ہیں... امن اور جنگ کا مسئلہ بہت کٹھن ہے، میں نے ٹالسٹائی اور گاندھی اور وڈرولسن، لیکن اس کے کیا معنی ہیں؟ وفاداریوں کے معنی طے کرنے والا کون ہے؟ سیاست میں مہاتما گاندھی کی روحانیت کا کہاں تک دخل

ہونا چاہیے اور قائد اعظم کے اسلام کا کہاں تک؟"[20]

اس طور تاریخ کی تخیلی پٹی میں سفر کا حاصل کثیر شناختیں ہیں۔ یہاں ورجینیا وولف کے ناول Orlando کا ذکر ضروری ہے، جس کے بارے میں خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ آگ کا دریا اس سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ اگرچہ خود قرۃ العین حیدر اس کا انکار کرتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ورجینیا وولف کے ناول کا مطالعہ انھوں نے آگ کا دریا کی تصنیف کے بعد کیا۔[21]

یہ بات زیادہ اہم نہیں کہ قرۃ العین حیدر نے ورجینیا وولف کے ناول کا مطالعہ کب کیا، اور اگر کیا تو اس سے کتنا، اور کس قسم کا اثر قبول کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ دونوں ناولوں میں بعض اہم مماثلتیں ہیں، جو فکشن کے ذریعے دنیا کو سمجھنے کے 'ملتے جلتے طریقے' کی نشان دہی کرتی ہیں۔ مثلاً دونوں ناول وقت اور تاریخ کے تناظر میں لکھے گئے ہیں۔ وولف کا ناول قریباً چار سو برس (۱۵۸۸ء سے ۱۹۲۸ء) پر محیط ہے، جب کہ آگ کا دریا تقریباً ڈھائی ہزار برس (پانچویں صدی قبل مسیح سے ۱۹۵۵ء تک) کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے؛ وولف کے ناول میں مرکزی کردار اورلینڈو چار سو برس میں فقط چھتیس برس کی عمر گزارتا ہے (ایک نئی جادوئی حقیقت!) جب کہ قرۃ العین حیدر کے ناول میں گوتم، ہری شنکر، کمال الدین، چمپا، انکلیش مختلف زمانوں میں نئی شخصیتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔

دونوں ناولوں میں شناختوں کے تعدد کا تصور بھی مشترک ہے۔ اورلینڈو کے کردار کا 'جادوئی پہلو' یہ ہے کہ اس کی مرد سے عورت میں کایا کلپ ہوتی ہے؛ وہ دو قسم کی زندگی بسر کرتا/کرتی ہے۔ اس کا دبدھا یہ ہے کہ ایک زندگی میں دوسری زندگی کے تجربے کا شعور موجود ہے، جو اسے مسلسل یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ 'ایک' نہیں ہے؛ ایک زندگی میں دوسری زندگی کی یاد صرف اسے تقسیم نہیں کرتی، اس کے باطن میں ایک ایسا شگاف ڈالتی ہے، جس میں وہ کئی زمانوں میں بھٹکتے اپنی ہزاروں 'ذاتوں' (selves) سے ملاقات کرتا/کرتی ہے۔ اس پر یہ راز بھی منکشف ہوتا ہے کہ جب زندگی کے فن میں کوئی دوسرا فن (مثلاً شاعری) شامل ہوتا ہے تو آدمی کی عمر کا مسئلہ نزاعی ہو جاتا ہے۔

اورلینڈو شاعر ہے، جس نے 'شاہ بلوط کا درخت' کے نام سے نظم لکھی ہے۔ یہ نظم موتیف بن کر ناول میں ظاہر ہوتی ہے۔ ۱۹۲۸ء میں جب اورلینڈو ایک مارکیٹ میں کار چلا رہی ہوتی ہے تو اسے اپنی کثیر ذاتوں کا تجربہ ہوتا ہے، وہ سب اس کے اندر ایک بیرے کے ہاتھ پہ رکھی کئی پلیٹوں کی طرح محسوس ہوتی ہیں، ایک دوسرے سے الگ، اپنے آپ میں مکمل۔ سب سے اوپر 'شعوری ذات' ہے، جس کے پاس آرزو کرنے کی طاقت ہے، اس کی آرزو فقط یہ ہے کہ اسے وحدت حاصل رہے۔ لوگ اسی کو اپنی حقیقی ذات قرار دیتے ہیں۔[22] چوں کہ 'شعوری ذات' آرزو کی طاقت رکھتی

ہے، اس لیے وہ دیگر ذاتوں پر حاوی ہونے، یا ان کا انکار کرنے، اور سب سے بڑھ کر خود کو ان سے الگ تھلگ رکھنے کی 'سیاست' کرتی ہے۔ اورلینڈو کو اس سوال کا سامنا رہتا ہے کہ اس کی حقیقی ذات کون سی ہے؟ یہ سوال بھی اس کی ایک 'ذات' اٹھاتی ہے، جو تعددِ ذات کو ایک انتشار سمجھتی ہے۔ اس سے نجات کی کوئی صورت اس کے پاس اس کے سوا نہیں کہ وہ اپنی تمام ذاتوں کو حقیقی سمجھ کر قبول کرے۔ ان معروضات کی روشنی میں اب آگ کا دریا سے یہ اقتباس دیکھیے:

وقت کے پیٹرن میں طلعت جہاں بیٹھی تھی، وہی طلعت اسی پیٹرن میں ایک جگہ اور موجود تھی، اور دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ تھا، اور اس فاصلے پر انسان صرف آگے کی سمت چل سکتا تھا۔ آگے... اور آگے... پیچھے جانا ناممکن تھا۔ گو ہزاروں طلعتیں ان گنت ٹکڑوں میں منتشر ان گنت جگہوں پر موجود تھیں، جیسے آئینے کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں میں ایک ہی چہرے کے مختلف عکس نظر آتے ہیں۔[۲۳]

اورلینڈو بھی اپنی کثیر ذاتوں کی موجودگی کا تجربہ وقت کے پیٹرن میں کرتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اورلینڈو اپنی ذات، اپنے لاشعور، اپنے ماضی میں اتر کر تعددِ ذات سے آگاہ ہوتی ہے، جب کہ آگ کا دریا کا ہمہ بین راوی، برصغیر کی تاریخ کے لاشعور میں اترتا ہے، اور وہی ہمیں آگاہ کرتا ہے کہ ہزاروں طلعتیں، گوتم، کمال، اکلیش، چمپائیں ہیں، اور یہ سب حقیقی ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ذات کے حقیقی ہونے کا سوال اُسی وقت اٹھایا جاتا ہے، جب اس کے غیر حقیقی ہونے کا کلامیہ (ڈسکورس) حاوی ہونے کی کوشش کر رہا ہو۔ اورلینڈو کے یہاں اس کی شعوری ذات، اپنی آرزو کرنے کی طاقت کی وجہ سے، دیگر ذاتوں کی نفی پر تلی ہوئی ہے۔ آگ کا دریا میں شعوری ذات کے نمائندے سرل ہاورڈ ایشلے، مشنری اور دیگر یورپی وقائع نگار ہیں، جو آرزومندانہ طاقت کے نشے سے سرشار ہیں۔ ان کی آرزو کی طاقت کا نشانہ، کثیر مگر غیر متصادم ثقافتوں کا حامل ہندوستان ہے، اسے وہ ایک نئی، واحد، تصادم انگیز شناخت دینے پر تلے ہیں۔ صرف ایک اقتباس دیکھیے:

تم جھوٹ بولتے ہو صاحب۔ ہمارے نوابوں کے یہاں بدانتظامی نہیں تھی۔ میں کائستھ ہوں۔ میرے پرکھ صدیوں سے مرشد آباد میں حکومت کا انتظام کرتے آئے ہیں۔ میں آج بوڑھی گنگا کے کنارے اس جھونپڑی میں رہ رہا ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں نے اپنی خوش حالی کے ساتھ ساتھ اپنے ہوش وحواس بھی کھو دیے ہیں۔ مجھے معلوم ہے کہ تم جھوٹ بکتے ہو... تم... اور جب رادھے چرن غصے سے کانپنے لگے تھے تو ان کو کلکٹر کے چپراسیوں نے کمرے سے باہر دھکیل دیا تھا۔ اس روز کمرے میں ایک انگریز مشنری بھی موجود تھا جو اپنا سفرنامہ لکھ رہا تھا، اور یہ مکالمہ سننے کے بعد اس نے قلم بند کیا تھا۔ بنگال کا ہندو مسلمان نوابوں سے نفرت کرتا ہے۔ مسلمان ہندوؤں کے خون کے پیاسے ہیں۔ اس ملک میں کوئی اتحاد نہیں... دراصل

اسے ایک ملک کہنا ہی نہیں چاہیے، یہ بہت سی اقوام کا مجموعہ ہے، جس میں ہندو مسلمان ہمیشہ آپس میں دست و گریباں رہتے ہیں، یہ دونوں کبھی اکٹھے نہیں ہو سکتے۔"[۴۴]

ہندوستان بلاشبہ کئی 'اقوام' یا کئی شناختوں کا حامل خطہ تھا،مگر یہ سب ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو، اپنی اپنی خود مختار حیثیتوں کے شعور کے ساتھ،مگر اس شعور میں کسی تصادم کی آرزو کے بغیر موجود تھیں۔اسی بات کا دعویٰ رادھے چرن، تاریخی تناظر میں کرتا ہے،لیکن اس چشم دید شہادت کا بیان پادری اپنے سفرنامے میں جس انداز میں کرتا ہے، وہ کثیر شناختوں میں تصادم کی آرزو(جو بعد میں استعماری حکمت عملی میں منقلب ہوئی) کرنے سے عبارت ہے۔نئی شناخت کی آرزو دو چیزوں کی مدد سے ممکن ہوتی ہے: 'غیر' کا تصور اور طاقت کی موجودگی۔عموماً طاقت اپنی عمل آرائی کے لیے ایک اپنا 'غیر' تخلیق کر لیتی ہے؛ یہ غیر اصلاً تخیلی ہوتا ہے،لیکن وسائل اظہار پر اجارے سے اسے حقیقی بنایا جا سکتا ہے۔انگریز مشنری کا اپنے سفرنامے میں بنگال کی قومی صورتِ حال کا قطعی مختلف بیان رقم کرنا،'غیر' تخلیق کرنے اور اسے تحریری وسیلے سے حقیقی بنانے کا عمل تھا۔وہ یہ عمل کلکٹر کے دفتر میں یعنی طاقت کی موجودگی میں انجام دے رہا تھا۔تاہم انتظامی طاقت، مشنری کی حلیف تھی،مگر وہ خود بھی 'مذہبی اعتبار' کی طاقت رکھتا تھا۔لہٰذا اس کا لکھا ہوا 'مستند و معتبر' سمجھا جا سکتا تھا۔چوں کہ 'غیر' اپنی اصل میں تخیلی ہے،اس لیے اس میں کچھ بھی فرض کرنے، مسخ کرنے، دن کو رات دکھانے، واقعیت کو مضحکہ خیز، یا معمولی بات کو انتہائی شدت کا حامل بنا کر پیش کرنے کی گنجائش ہوتی ہے؛اور اس سارے عمل میں وہ واقعیت سے وہی فاصلہ اختیار کرتا جاتا ہے، جسے حقیقی دنیا میں استعمار کار،استعمار زدوں سے روا رکھتا ہے۔

اسی ضمن میں ایک دوسرا استعماری تصور یہ ہے کہ اگر تعدّد ہے تو انتشار بھی ہے،اور اختلاف ہے تو فاصلہ بھی لازماً موجود ہے۔یہ تصور عقلِ عامّہ کی منطق کی پیداوار ہے، جسے 'پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو' کی بدنام زمانہ استعماری پالیسی کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں استعماریت کہیں تخیلی قوت اور کہیں روزمرہ کی منطق بروئے کار لاتی ہے۔

ناول میں دکھایا گیا ہے کہ پیٹر جیکسن ہو، یا سرل ہاورڈ ایشلے وہ ہندوستانیوں کو جانور، وحشی، تہذیب سے عاری تصور کرتے، اور ان سے جانوروں جیسا سلوک ہی روا رکھتے ہیں۔جب ایک مرتبہ ہندوستانیوں کی ایک دوسرے کے خون کا پیاسا ہونے کی تخیلی تصویر بنالی،تو پھر یہ بات عقلِ عامّہ کے عین مطابق ہے کہ وہ جنگلی، وحشی ہیں، اور انسانی سلوک کے مستحق نہیں۔کیمبرج کی گلیوں میں ولیم بلیک کی کتابیں لیے مشقِ سخن کرنے،کسی پب میں جا کر چند پنس کے آلو کھانے، مڈل ٹیمپل کے

پھاٹک سے نکل کر دریا کے کنارے ڈون اور گرے کی نظموں پر سر دھننے والا سرل ایشلے ہندوستان آ کر اپنے ادبی میلان کی بلی، اس تخیلی غیر پر چڑھا دیتا ہے، جس سے وہ اوّل اوّل پیٹر جیکسن کے ذریعے آگاہ ہوا تھا۔ لہٰذا نیل کے کاروبار کی مدد سے وہ جلد ہی امیر ترین لوگوں میں شامل ہو جاتا ہے: وہ کلکتہ میں ایک عالی شان محل میں رہتا ہے۔ اپنے ہندوستانی ملازموں کو الٹا لٹکانے، اینگلوانڈین شنیلا سے جنسی مراسم رکھنے، مگر بچے پیدا نہ کرنے میں کوئی حرج نہیں سمجھتا، اس لیے کہ یہ وحشی ہندوستانیوں اور اینگلو انڈین سے فاصلہ اختیار کرنے کی حکمت عملی کے عین مطابق ہے۔ اورلینڈو اور سرل میں فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر اپنی زندگی کے آرٹ میں شاعری کے آرٹ کو شامل کرتا ہے، اور اس کی وجہ ہی سے وہ اپنے ماضی کی زندگیوں میں موجود اپنی کثیر ذاتوں کی بازیابی میں کامیاب ہوتا ہے، جب کہ سرل شعر و ادب سے نوجوانی کے لگاؤ کے باوجود، اس آرٹ کے راستے میں 'ہندوستانی غیر' کو حائل کر لیتا ہے، اس کے بعد وہ محض شعوری ذات کی متابعت میں جی سکتا ہے، جو اپنے اثبات و استحکام کی آرزو کے سوا ہر شے کی نفی کرتی ہے۔ چناں چہ ہندوستان میں اس کی زندگی طاقت کے مظاہرے سے تو عبارت ہے، مگر تجربے کے تنوع، تخیل کی زرخیزی، محبت کی گرمی، خیالات کی فراوانی سے یک سر خالی ہونے کی ایک المناک مثال ہے۔

سرل کے مقابلے میں بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین، ایک سے زیادہ زندگیاں جیتا ہے۔ وہ جون پور کے حسین شرقی کے کتب خانے کا نگران بنا، ایودھیا میں قدیم ہندوستان کے تہذیبی آثار کی بازقرأت میں وقت گزارا، ہندوستان کی ابدیت اور سامی تصور تاریخ کے فرق کو سمجھنے میں مصروف رہا، شرقی کی طرف سے جنگ میں شریک ہوا، کاشی میں پہنچا، کبیر کے گیت سنے، ہندوستانی علم، کرم مارگ، ویدانت کے فلسفوں کو سمجھنے میں غرق رہا، ہندوستانی سنگیت میں کھو کر نئی دنیاؤں سے باخبر ہوا، چمپا اور سلطان کی بھانجی سے محبت کی، اور چمپا کی یاد کو دل میں دیوتا کی طرح محسوس کیا، اور آخر میں بنگال کی شنیلا نامی ایک شودر لڑکی سے شادی کر کے، ایک کسان کی زندگی جینا شروع کی، بنگالی میں گیت لکھنا شروع کیے۔ الغرض ایک متنوع زندگی بسر کی، اور خود کو ہندوستانی مٹی اور ثقافتی روح کے سپرد کر دیا۔ یہ اس لیے ممکن ہوا کہ اس کے یہاں کسی لمحے 'غیر' کا تصور اور طاقت یک جا نہیں ہوئے، اور اس نے اپنی زندگی کے آرٹ میں دیگر فنون کے داخلے کا راستہ کھلا رکھا۔

بغداد کا ابوالمنصور پہلا اور آخری کردار ہے، جو خود کو ہندوستانی ثقافتی روح کے سپرد کرتا ہے۔ اس کے بعد وہی غیریت اور ثنویت دکھائی دیتی ہے، جس کا بیانیہ کلکٹر کے دفتر میں موجود انگریز مشنری گھڑتا ہے۔ ابوالمنصور بغداد کو بعض اوقات شدت سے یاد کرتا ہے، مگر جیسے جیسے وہ مقامی

تہذیب کی روح کا عرفان حاصل کرتا جاتا ہے، بغداد کی یاد محو ہونے لگتی ہے، اسے کئی مرتبہ محسوس ہوا کہ وہ جیسے صدیوں سے یہیں رہتا آیا تھا۔ ''بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین، جو پچاس سال اُدھر عراق سے ہند آیا تھا، کوئی دوسرا انسان تھا۔ یہ کوئی مختلف انسان تھا جو بالوں کی لٹیں اور داڑھی بڑھائے چار خانہ تہبند باندھے ہاتھ میں ایک تارہ لیے ویشنو کے نغمے الاپ رہا تھا۔'' اس نے حسین شرقی کی شکست کے بعد اپنی روح کی نشوونما پر توجہ دی تھی۔ علم، عمل اور کرم کے فلسفوں کے مطالعے کے بعد ایک نئی زندگی شروع کی تھی، جو ایک عام انسان کی زندگی تھی، جس میں بس دو ہی چیزیں تھیں، عمل اور شاعری۔ اسی دوران میں جب اسے شیر شاہ، غیاث الدین، ہمایوں کی جنگوں کا حال معلوم ہوا تو اس نے ان میں سے کسی کی جنگ میں شامل ہونے کے بجائے، بس یہ چاہا کہ اسے امن سے رہنے دیا جائے۔ جب شیر خان کے سپاہیوں نے اس کی جھونپڑی کا رخ کیا، اور اسے یہ طعنہ دیا کہ اس کے بیٹے دلی جا کر مغلوں سے مل گئے ہیں، اس لیے وہ غدار ہے، تو وہ سٹپٹا گیا۔ جس زمین اور زبان کی اس نے آبیاری کی، اس کا غدار کیسے ہو گیا؟ اس لمحے اس پر انکشاف ہوا کہ سہسرام کا شیر خاں اور دلی کا ہمایوں دونوں کلمہ گو ہیں، لیکن ایک دوسرے کے دشمن۔ دارالحرب اور دارالسلام میں کوئی فرق نہیں، صرف روپے کا فرق ہے، لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں، دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔ شیر خان کے اجڈ سپاہیوں نے اسے دھکا دیا، اور وہ اپنے گھر کی دہلیز ہی پر خاموشی سے ختم ہو گیا۔

ابوالمنصور نے جنگ و جدل کی دنیا کے متوازی، ایک عام آدمی کی پُرسکون دنیا میں زندگی شروع کی تھی، مگر جنگ و جدل کی دنیا اس میں مداخلت سے باز نہ آئی۔ اس نے جس دنیا کو خیرباد کہا تھا، اس نے نہ صرف اس کا تعاقب کیا، بلکہ اس کا خاتمہ بھی کیا۔ اس کی موت بھی ایک عام آدمی کی طرح ہوئی، مگر اس کی کہانی زندگی کے بنیادی سوالات کی جستجو کی غیر معمولی کہانی ہے۔ یہ زمانہ قبل نوآبادیات کا ہے۔

نوآبادیاتی عہد میں صورتِ حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ قومیت اور وطنیت کے کبیری بیانیے، زندگی کے معانی ہی کو بدل دیتے ہیں۔ قبل نوآبادیاتی عہد میں 'انسانی وجود' کے معانی کی تڑپ تھی، نوآبادیاتی عہد میں 'سیاسی وجود' کے معنی کی جستجو ہے۔ اگر یہ جستجو محض 'سیاسی وجود' کے معنی کی دریافت تک رہتی تو اسے 'انسانی وجود' کے معانی کی عظیم تلاش کا ایک مرحلہ تصور کیا جا سکتا تھا، لیکن یہ اپنے معنی کو ایک سماج کی تشکیل میں کھپانا چاہتی ہے، جس کے لیے طاقت درکار ہے۔ اس بنا پر یہ پُرتشدد صورت اختیار کر جاتی ہے۔ علاوہ ازیں سیاسی وجود کی جستجو نہ صرف اجتماعی تھی (انسانی وجود کی جستجو کے برعکس، جو انفرادی تھی)، بلکہ اس کا رخ ماضی کی انتخابی تعبیر کی طرف تھا؛ یعنی ماضی کے کثیر،

متضاد، مبہم عناصر سے ایک واضح، دوسروں سے قطعی مختلف، اور اسی بنا پر دوسروں سے متصادم اپنی دنیا کا تصور چھانٹ کر الگ کرنا۔ اپنی نئی تاریخ مرتب کرنا۔ بہ ظاہر یہ تصور تضاد و ابہام کو مٹانے کا عندیہ دیتا ہے، لیکن چوں کہ ماضی کے عناصر کو اس طرح الگ نہیں کیا جا سکتا، جس طرح زمین پر ایک لکیر کھینچی جاسکتی ہے، اس لیے یہ جن عناصر کو چھانٹ کر الگ کرتا ہے، وہ طرح طرح کے تضادات کے ساتھ موجود و کارفرما رہتے ہیں؛ کبھی دل کو چیر ڈالنے والی یاد کی صورت، اور کبھی معاندانہ کیفیت لیے۔ نو آبادیاتی عہد سے آج تک برصغیر کے مسلمانوں، افریقی کالوں (اور جرمن یہودیوں) نے اپنی ذات میں جس تشدد آمیز تقسیم اور تشکیک کا تجربہ کیا ہے، اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

خیر۔ تو ہندی مسلمانوں کا صیہون، حجاز تھا۔ یورپین یہودیوں اور ہندی مسلمانوں کے علاوہ دنیا کی کسی اور قوم نے وفاداریوں کے اس تصادم کا سامنا نہیں کیا۔[۲۵]

کسی امریکن نیگرو کو بلاؤ، کسی جرمن یہودی کو پیش کرو، کسی عرب پناہ گزین کو ہمارے سامنے حاضر کیا جائے، کسی پاکستانی مہاجر اور ہندو شرنارتھی کو آواز دو... اور ان سب سے پوچھو کہ تمھارا جرم کیا ہے، جس کی یہ سزا تم کو ملی؟'' گلشن نے کہا۔

''میں تمھارے سامنے موجود ہوں۔ میری سزا تجویز کرو۔'' مائیکل نے کہا۔

''اسرائیل کے نئے نغمہ نواز! ہم تو محض ڈیبورا کا گیت تم سے سننا چاہتے تھے۔'' طلعت نے کہا: ''مگر تم نے ہاتھ میں بندوق اٹھالی۔''

ہم ہزاروں برس تک روتے رہے۔ صحراؤں کی بھوک۔ غصہ۔ بے کسی۔ چیخ چیخ کر ہم نے یہوواہ سے فریادیں کیں۔ داؤد کے گیت کاروں کا کرب۔ بے چارگی۔ خواب۔ میں طلعت کا سوال دہراتا ہوں۔ کیا تکلیف اٹھانا جرم کا ثبوت ہے؟ روح کی تنہائی انھوں نے اپنے لحن میں انڈیل دی۔ گہرائی کی تنہائی، اونچائی کی تنہائی، دکھ، شک، ترغیبات کی تنہائی۔ کسی کشش میں گرفتار ہو کر انسان خود کو کس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے۔'' مائیکل نے کہا۔[۲۶]

نو آبادیات کے ثقافتی اور نفسیاتی اثرات میں سب سے گمبھیر اثر 'وفاداریوں کا تصادم' تھا۔ قبل نو آبادیات کا ابو المنصور اپنے بغداد کو کبھی کبھی یاد کرتا تھا، مگر اسے حجاز کا کبھی خیال نہ آیا تھا۔ نو آبادیاتی عہد کے کمال، گوتم، شنکر، طلعت، چمپا سب کو یہ سوال درپیش ہے کہ ان کا اصلی وطن کون سا ہے؟ ہندوستان اور برطانیہ میں جدید انگریزی تعلیم حاصل کرنے والے یہ سب لوگ ایک ایسی مخلوطیت کا سامنا کرنے پر مجبور ہیں، جو سیاسی محاورے میں ظاہر ہوتی، مگر ان کے نفس کی گہرائیوں میں وار کرتی ہے۔ وہ وقتاً فوقتاً اپنے آزاد ارادے کے تحت ہندوستانیت کو یاد کرتے ہیں، مگر ارد گرد کی حقیقی صورت حال انھیں مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنے اپنے صیہون سے وابستگی کا غیر مشتبہ اعلان کریں۔ وہ

نظریات، بیانیوں، اسٹیریو ٹائپ، پروپیگنڈے کی دنیا میں رہنے پر مجبور ہیں۔ یہ سب ایسے متون ہیں جنھیں 'بھوت مصنفوں' نے لکھا ہے۔ چناں چہ یہ اسٹیریو ٹائپ، یہ نظریات اپنے ساتھ ایک بے شکل حاکمیت کا خوف لیے ہوئے ہیں۔ ناول کے کردار کسی شخص یا قابلِ شناخت مقتدرہ کے آگے خود کو جواب دہ تصور نہیں کرتے، اس کے باوجود انھیں ہر لحظہ ایک نامعلوم طاقت کے ہیولے کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، جو ان سے اپنی وفاداری کا ثبوت طلب کرتا ہے۔ ان کرداروں کی داخلی دنیا کے یہ مناظر دیکھیے:

''میرے ساتھ باہر بہت سے لوگ کھڑے ہیں۔''

''ان کو بھی اندر بلا لو۔''

''کیسے بلالوں۔ اس روشنی میں تم ان کی شکلیں نہیں دیکھ سکوگی۔''

''وہ کون لوگ ہیں۔''

''بہت سے بھوت۔ لاشیں۔ ارواح خبیثہ، وہ سب میری دوست ہیں اور باہر اندھیرے میں دانت نکوسے کھڑی ہیں۔ ان کا جلوس میرے ساتھ چلتا ہے۔''

''مجھے ان سے ڈر نہیں لگے گا۔''

''تمھیں ان سے ڈر نہیں لگنا چاہیے کیوں کہ ہم سب برابر خود ان لاشوں میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں، مگر...''

''گوتم۔ میرا مطلب ہے کہ تم واپس آگئے۔ جہاں بھی گئے تھے... یعنی کہ... دراصل ہم سب بے حد پریشان تھے، تمھاری وجہ سے۔''[۲۷]

طلعت نے دوبارہ کیلنڈر پر نظر ڈالی۔ ۱۵ر دسمبر ۵۴ء۔ اسے پھریری سی آئی۔ ''مائیکل دروازہ بند کردو۔'' مائیکل نے اٹھ کر ایسا ہی کیا۔ لوگ طلعت کو کلدار کھلونوں کی طرح نظر آئے۔ سپاہی جن کے ہاتھ میں بندوقیں تھیں (مائیکل)۔ سر ہلاتے ہوئے سفید چگی داڑھی والے چینی فلسفی (ہری شنکر)۔ مہاراجہ چندر گپت کے دربار کی نرتکی (سریکھا)۔ دہاڑیں مار مار کر روتے اپنی زندگی کے تعزیے کے ساتھ ساتھ ننگے پاؤں چلتے گول گنج والے خمیدہ نواب کمن صاحب (کمال)۔ دیوالی کے گڑیوں گڈوں کی طرح وہ سب سامنے سجے تھے۔ مورتیاں جن کو لکھنؤ کے کمہاروں نے بنایا تھا۔ (ان میں سے ایک مورتی گر کر ٹوٹ چکی تھی) ابھی بہشتی آئے گا، چھڑکاؤ ہوگا، تخت بچھے گا۔ تخت پر راجہ بیٹھے گا۔ لونا چماری کا جادو چلے گا۔ پھر یہ سب جا کر اپنے طاقوں میں بیٹھ جائیں گے۔

''میں بالکل ٹھیک تھی۔'' اس نے اپنی بات جاری رکھی۔ ''مگر پھر ایک دم چیزوں نے مجھے ڈرانا شروع کر دیا۔'' کمال نے گویا اس سے کیو لے کر کہا: ''یہ انکشاف ہوا کہ کائنات میں بڑی گڑبڑ ہے۔''

''اور اس سے پہلے کہ مجھے معلوم ہو، میں الفاظ کے سمندر میں سے گزرتی خیالات کے پُرخطر راستے پر نکل

کھڑی ہوئی تھی۔"

"الفاظ کیا تھے؟ حقیقت کیا تھی؟ کتابوں نے کہا الفاظ غلط ہیں۔ حقیقت کوئی شے نہیں۔ سمبندھ لایعنی ہیں۔ پتارم، ماترم، پترم، پوترم... سب... ہر شے فالتو ہے۔ کبھی میں نے دیکھا برہستپتی راکھشسوں کو اپنا علم پڑھا رہا ہے۔ کبھی میں خود اپنے آپ کو ایک عظیم راکھشسی نظر آئی یا پریوں کی کہانیوں کی کوئی چڑیل جو اپنے علم کی جھاڑو پر سوار تاریک خلاؤں میں ناچتی پھر رہی تھی۔

ان تاریک خلاؤں میں اور بہت سی جھاڑوئیں سن سے پاس سے گزر جاتیں جن پر ہزاروں لڑکیاں سوار تھیں: تہمینہ، نرملا، روشن، جون کارٹر، فیروز، چمپا، زرینہ اور جانے کون کون۔ یہ جھاڑوئیں اب اتنی اوپر اڑ گئی تھیں اب ان کا نیچے اترنا محال تھا۔ دراصل ساری دنیا کے آسمان ان جھاڑوؤں سے پر تھے۔

ان سب میں چمپا ایک بڑی قابلِ ذکر ہستی تھی۔ اس سے غلطی یہ ہوئی خواب دیکھنے شروع کر دیے۔ اب اگر آپ جھاڑو پر سوار ہوں اور سو جائیں تو لامحالہ آپ راستہ بھول جائیں گی اور آپ کی جھاڑو لڑکھڑا کر نیچے آ رہے گی۔

اپنی خواب کی حالت میں وہ عہدِ عتیق کے بھگتوں کی مانند گاتی پھری۔ گرجاؤں میں گئی۔ راہبات کو رشک سے دیکھا۔ ذاتی خدا اور اپنی زندگی کے مجازی خدا کے تصور کو یک جا کرنے سے اسے غالباً بڑی مسرت ہوئی۔ اس مسرت کا تم تجزیہ نہیں کر سکتے۔ یہاں عقیدے اور اللہ کی ذات پر یقین کا مسئلہ حل ہو گیا۔ محض تھوڑی سی معرفت کی ضرورت تھی جو صبح منہ اندھیرے بھیرو گاؤ تو آپ سے آپ حاصل ہو جاتی ہے۔ میں رادھا ہوں۔ میں سیتا ہوں۔ میں مریم مگدلین ہوں۔ میں زریں تاج طاہرہ ہوں۔ مدتیں گزریں اس نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا تھا کہ جب میں چیپل جاتی ہوں اور بشپ گھنٹیاں بجاتا ہے اور یوکرائسٹ کے گلاس اٹھائے جاتے ہیں تو میں اس ساری اشاریت کے جال میں خود کو موجود پاتی ہوں۔ گوتم نیلمبر کی طرح اسے ہر واقعے میں رمزیت نظر آ جاتی تھی۔[۲۸]"

یہ دونوں اقتباسات بیسویں صدی کے ان ہندوستانی نوجوانوں کی ذہنی دنیا کے ترجمان ہیں جو اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان میں مقیم ہیں جہاں افریقی، ایشیائی، یورپی یہودی، اور دیگر یورپی نوجوان بھی موجود ہیں۔ یہ ایک کثیر ثقافتی دنیا ہے، مگر زمانہ ایسا ہے جب ہر طرف اپنی شناختوں کی بازیافت اور تشکیل کا کہرام مچا ہے۔ نتیجتاً یہ سب لوگ ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو ایک دوسرے کے آگے اپنے اپنے ثقافتی ماضی کی کتاب کھول دیتے ہیں۔ اپنے اپنے وطن سے دوری نے انھیں اپنے وطن سے کہیں زیادہ قریب کر دیا ہے۔ وہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ زندگیاں بسر کر رہے ہیں۔ ناول میں ان کی تعلیمی زندگی کا ذکر برائے نام، مگر ان کی داخلی زندگی کا بیانیہ بیش از بیش

ہے۔ گویا یہ سب واقعاتی دنیا سے زیادہ اس نفسی دنیا میں سانس لے رہے ہیں، جس پر ان کے ماضی کے گہرے سائے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان کی نفسی دنیا، ان کی واقعاتی دنیا پر غالب ہے۔ ایک ان دیکھی دنیا کا سایہ، ان کی حقیقی واقعاتی دنیا پر چھایا ہوا ہے۔ یہی امر ناول نگار کو طلسماتی حقیقت نگاری کا اسلوب اختیار کرنے کی تحریک دیتا ہے (جسے کچھ لوگ آزاد تلازمۂ خیال کا اسلوب کہتے ہیں) بھوت، لاشیں، ارواح خبیثہ، راکھشس، چڑیلیں، چینی فلسفی، نرتکی، رادھا، سیتا، مریم کی تمثالیں بس ایک ہی بات ظاہر کر رہی ہیں کہ گوتم اور طلعت کی رسائی اندر کی اس دنیا تک ہے، جسے مغلوب رکھا گیا، اور اب وہ موقع پاتے ہی ظاہر ہو جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے اظہار کا اسلوب خواب جیسا ہے: جس طرح خواب میں دبی ہوئی خواہشیں بے ترتیب، الجھی ہوئی تمثالوں میں ظاہر ہوتی ہیں، اسی طرح مذکورہ بالا اقتباسات میں ہمیں سرریئلی انداز ملتا ہے۔

اسے ہم نو آبادیاتی برصغیر کے جدید تعلیم یافتہ فرد کے ''شیڈو'' کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ اس فرد کی ایغو مغربی تعلیمی تصورات، مغرب کے مصنفوں کے خیالات، اور مغرب کی استعماری روشنی کے علم سے لبریز ہے، لیکن اس کے اندر ایک اور دنیا (لاشعور) اپنی قدیم علامتوں کے ساتھ مغلوب، شکستہ حالت میں موجود ہے۔ سی جی ژونگ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ: ''آدمی نور کی صورتوں کا تخیل باندھنے سے روشن ضمیر نہیں ہوتا، بلکہ ظلمت کو شعور میں لانے سے۔[۲۹]'' یہی وجہ ہے کہ یہ سارے کردار جدید، لبرل تعلیم کی 'روشنی' سے فیض یاب ہونے کے باوجود سخت غیر مطمئن ہیں، اور انھیں لاشعوری طور پر احساس ہے کہ وہ اپنے اندر کی 'ظلمت' کے روبرو ہو کر، لمحاتی ہی سہی، آسودگی حاصل کر سکتے ہیں۔

واضح رہے کہ ''شیڈو'' کا آرکی ٹائپ فقط بھوت، راکھشس جیسی منفی تمثال میں ظاہر نہیں ہوتا، یہ رادھا، سیتا، مریم جیسی مثبت تمثالوں میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ ''شیڈو مشتبہ سالمیت کے ظلی کردار میں ظاہر ہوتا ہے۔[۳۰]'' یعنی تضادات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ایک سالم صورت ہے، مگر اپنی ظلی خصوصیت کی وجہ سے اپنی سالمیت باور کرانے سے قاصر ہے۔ گوتم کے ساتھ موجود بھوتوں کی شناخت مشتبہ (dubious) ہے، ایک طرف یہ ہمیں بکرم اور بیتال کی یاد دلاتے ہیں، اور دوسری طرف گوتم کی ذات کے اس تاریک گڑھے سے آگاہ کرتے ہیں جس کی سرحدیں بہ یک وقت نو آبادیاتی حال اور قبل نو آبادیاتی ماضی سے جڑی ہیں۔ لہٰذا یہ بیتال کی طرح شر پر روح کی فتح کا امکان بھی رکھتے ہیں، اور طاقت کے اس بھیانک چہرے سے بھی آگاہ کرتے ہیں جو اپنے 'غیر' کو لاش کی مانند بے جان کر دیتے ہیں۔ تاریکی کو روشنی میں نہیں دیکھا جا سکتا، مگر تاریکی سے آگاہ ہو کر اور اس سے وابستہ خوف کا سینہ چیر کر روشنی تک رسائی ہو سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ظلی علامتیں، طلسماتی

حقیقت کی طرح دُہرا کردار رکھتی ہیں۔ یہ ہمیں اپنے اندر اترنے کی راہداری فراہم کرتی ہیں۔ ان سے تعارف خوف زدہ کر دینے والا، مگر ان سے تعلق کی استواری نجات بخش، اور امید افزا ہے۔ کیوں کہ انھی کے ذریعے ہم اشاریت سے لبریز اُس دنیا تک پہنچتے ہیں جو دراصل کھردری، یک سمتی، سطحی حقیقت کی متبادل ہے، جس میں لوگ کل دار کھلونوں کی طرح ہوتے ہیں، لوگوں کی مورتیاں علامت نہیں، علامت سے وابستہ خصوصیات کی حقیقی طور پر حامل ہو جاتی ہیں؛ وہ کسی آدمی کی شبیہ نہیں، اس بصیرت، وژن، معنی کو قابلِ محسوس بناتی ہیں، جن کا کشف اس آدمی پر تصور کیا گیا تھا۔

اشاریت کی اس دنیا میں وقت کا جبر دم توڑ دیتا ہے، آدمی عہد عتیق میں پہنچ کر لوگوں اور چیزوں کو اس طور محسوس کرتا ہے جیسے اپنے سامنے کی اشیا، اور لوگوں کو؛ وہ حسّی اور تخیلی تجربے کے فرق، اپنی زندگی کے دورانیے اور اپنی نوع کے دورانیے کے امتیاز، اپنی ایگو اور اپنے ثقافتی آرکی ٹائپل دنیا کے فاصلے کے مٹنے کا تجربہ کرتا ہے۔ ذاتی خدا اور اپنی زندگی کے مجازی خدا کے تصور کی یک جائی کا پُرمسرت تجربہ کرتا ہے۔ وہ کئی شخصیتوں، کئی شناختوں، حقیقت تک رسائی کے کئی ذریعوں کو بہ یک وقت، ان میں تضاد کے کسی احساس کے بغیر، اپنے اندر کارفرما محسوس کرتا ہے؛ وہ حقیقت کا کلّی وژن حاصل کرتا ہے، جس سے اسے آزادی حاصل ہوتی ہے؛ جو سفید یورپی، ملّا، پنڈت، یہاں تک کہ وقت یعنی ہر طرح کے استعمار سے آزادی ہے۔ اس سے فنی سطح پر آگ کا دریا میں وہ انوکھی خصوصیت پیدا ہوتی ہے، جسے باختن نے 'کثیر آوازی' (polyphony) کا نام دیا ہے۔

باختن نے دستوفسکی کو کثیر آوازی ناولوں کا خالق قرار دیا ہے کہ اس کے ناول اپنی ساخت میں غیر معمولی آزادی کے حامل ہیں۔

> دراصل دستوفسکی کا مواد جن قطعی متناقض عناصر سے عبارت ہے، وہ کئی دنیاؤں اور متعدد خود مختار شعوروں میں تقسیم ہے، انھیں بصیرت کے واحد میدان میں پیش نہیں کیا گیا، بلکہ متعدد میدانوں میں، جن میں سے ہر ایک بھرپور اور یکساں قدر و قیمت کا حامل ہے۔[۳۱]

یہی رائے آگ کا دریا کے بارے میں بھی پیش کی جاسکتی ہے۔

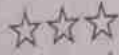
قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں ایک انوکھا، طلسمی تجربہ کیا۔ برصغیر کی ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو ایک ہی نام کے کرداروں کے ذریعے پیش کیا۔ گوتم نیلمبر، ابوالمنصور کمال الدین، چمپا مختلف زمانوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کے نام یکساں مگر شخصیت اپنی اپنی ہے۔ گپتا عہد کا گوتم نیلمبر، یورپی عہد کے گوتم نیلمبر دت سے جدا شخصیت رکھتا ہے۔ نام کی یکسانیت اگر being کی علامت ہے تو شخصیت کی خود مختاری becoming کی۔ نام، مطلق وقت کی طرح ہے جو ماضی، حال اور مستقبل پر

حاوی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول میں گوتم نیلمبر، کمال، سرل ایشلے، چمپا بطور اسم معرفہ بہ یک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں موجود ہیں؛ وہ ہم وقتیت (simultaneity) کے تصور کے نمائندے ہیں، اور اس کا تجربہ بھی کرتے ہیں۔ گزشتہ صفحات میں درج کیے گئے اقتباس کے مطابق، وقت کے پیٹرن میں طلعت ایک ہی وقت میں کئی جگہوں پر موجود ہے؛ لہٰذا ایک نہیں کئی طلعتیں ہیں۔ چوں کہ کئی طلعتیں وقت کے پیٹرن میں موجود ہیں، اس لیے ان میں کوئی بھی غیر حقیقی نہیں۔ (ہم وقتیت کا یہ تصور اضافیت کی خصوصی تھیوری سے لیا گیا ہے) یہاں وقت کی فنا کاری کے ساتھ اس کی حیات بخشی کا تصور بھی ابھارا گیا ہے۔ یعنی وقت اگر آگ ہے تو دریا بھی ہے، آگ جلاتی اور دریا زندگی کو باقی رکھتا ہے۔ ناول کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بہ یک وقت being اور becoming کو پیش کیا گیا ہے، یعنی جوہر اور وجود کو، حقیقت اور فکشن یا (appearance) کو، وقت اور تاریخ کو بہ گران میں روایتی ثنویت نہیں ابھاری گئی۔

مغربی فکر میں عموماً جوہر، حقیقت، اور وقت کو وجود، فکشن اور تاریخ پر فضیلت دی گئی ہے، نو آبادیاتی عہد میں ہمارے یہاں بھی یہ فکر پہنچی۔ اسی کے زیر اثر اصلاحی ادب کی تحریک پروان چڑھی جو اخلاقی جوہر اور حقیقت کی جستجو میں وجود اور فکشن کی نفی کرتی تھی۔ قرۃ العین حیدر دونوں کو بہ یک وقت اہمیت کا حامل ٹھہراتی ہیں۔ ایک ہی نام کے کئی گوتم وقت کے پیٹرن میں موجود ہیں، مگر ان کا ہونا دھوکا نہیں۔ نیز ہر ایک کی الگ شخصیت ہے، جس کا اثبات وہ تاریخ میں ایک خاص کردار ادا کر کے کرتے ہیں۔ اپنی شخصیت/انفرادیت کے اثبات کے طور پر وہ وقت کے دُہرے کردار (فنا و بقا) کا داخلی تجربہ کرتے ہیں۔ وہ لمحۂ حال میں اپنے اندر ماضی کو 'زندہ' محسوس کرتے ہیں، اور اس کے ضمن میں ذمے داری کو بھی۔ اسی بنا پر وہ ان سب راستوں کو مسدود کرتے ہیں جو تاریخ سے فرار کے راستے ہیں۔ وہ تاریخ کا وہ بوجھ بھی اٹھاتے ہیں جو ان کے شخصی کرم کا نتیجہ نہیں تھا، یوں وہ اپنی شخصی ذات کو لاشخصی، ثقافتی ذات میں ضم کرنے، یا اسے توسیع دینے کا تجربہ کرتے ہیں۔

اس ناول کے کردار اپنے شخصی وجود کے معانی کے لیے اس لاشخصی، ثقافتی جوہر کی طرف رجوع کرتے ہیں جسے تاریخ کے حاشیے پر دھکیل دیا گیا تھا، یا اس کی مسخ شدہ نمائندگی کی گئی تھی۔ اس ضمن میں وہ سخت کرب سے گزرتے ہیں، وہ اپنی تاریخ و ثقافت کی مسخ شدہ نمائندگی کا کرب، جو جھاڑ جھنکار کی صورت خود ان کے باطن میں پیوست ہو چکی ہے، جھیلتے ہیں، اپنے ثقافتی لاشعور میں در آنے والے بھوتوں، عفریتوں، راکھشسوں کا سامنا کرتے ہیں جو خواب و بیداری کی ایک کیفیت ہے۔ وہ لمحۂ حال میں گزرے زمانوں کے سیل کے داخل ہونے میں کسی خوف، مصلحت یا علمیات کو

حائل نہیں ہونے دیتے۔ یہ سارا عمل درحقیقت نوآبادیاتی عہد کے اس موضوع انسانی (subject) کی مرگ کی نوید ثابت ہوتا ہے، جو ہر شے کو وجود و جوہر، کل اور آج، مشرق ومغرب، فکشن وحقیقت کی ثنویت کے تحت دیکھتا تھا، نیز وجود، کل، مشرق اور فکشن پر حقارت کی نظر ڈال کر منھ پھیر لیتا تھا۔ یہ مرگِ ذات ایک نئی، کثیر آوازی ذات کے ظہور کی بشارت دیتی محسوس ہوتی ہے جو نہ صرف اس ثنویت سے آزادی پا چکی ہے، بلکہ اس کے قائم کیے ہوئے پروہتی نظام سے بھی۔

☆☆☆

منٹو اور قرۃ العین حیدر کے بعد پسِ نوآبادیاتی فکشن کی اگلی مثال انتظار حسین کے افسانے پیش کرتے ہیں! نوآبادیاتی فکشن عام طور پر جدلیاتی (dialectical) اور پسِ نوآبادیاتی فکشن خاص طور پر مکالماتی (dialogical) ہوتا ہے۔ نوآبادیاتی فکشن حقیقت نگاری کے جس تصور کے تحت لکھا جاتا ہے، اسے ہم باختن کے لفظوں میں "علمیاتی شعور" (epistemological consciousness) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سائنس کا واحدانی، منفرد شعور ہے، یہ جس شے کو بھی موضوع بناتا ہے، اس کا انتخاب بھی خود ہی، اپنے مخصوص طریقے سے کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ خود سے باہر 'دوسرا شعور' حاصل نہیں کرسکتا، اور نہ کسی اُس شعور سے رشتہ استوار کرسکتا ہے، جو اس سے مختلف اور خود اپنے آپ میں مکمل ہو۔[۳۲]" باختن یہ خیالات سابق سوویت یونین میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ظاہر کر رہا تھا، اور کم و بیش اسی زمانے میں فرانس میں آندرے بریٹون (۱۸۹۶ء تا ۱۹۶۶ء) سرریئلیت کا منشور لکھنے میں مصروف تھا۔ بریٹون اس منشور میں لکھتا ہے کہ:

> حقیقت نگاری کا رویہ، جو ثبوتیت سے متاثر ہے، سینٹ ٹامس اکیوناس سے اناطول فرانس تک چلا آتا ہے، واضح طور پر دانش ورانہ یا اخلاقی ترقی کا دشمن محسوس ہوتا ہے۔ مجھے اس سے گھن آتی ہے کہ اس کی ترکیب میں اوسط درجے کی صلاحیت، نفرت اور احمقانہ خود بینی شامل ہیں۔[۳۳]

بریٹون ایک طرف فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے سے متاثر تھا، اور دوسری طرف پہلی جنگِ عظیم کی اس تباہ کاری سے (باقی یورپی دانش وروں کی طرح) پریشان تھا، جس نے مغربی انسان کے اندر مضمر ایک ایسی مہیب قوت کا احساس دلایا تھا، جسے حقیقت نگاری کا احمقانہ زعم سمجھنے سے قاصر رہا تھا۔ ڈاڈائیت کے برعکس، سرریئلیت مثبت، تخلیقی، تحریک تھی۔[۳۴]

عقلیت پسندی کا عمومی دعویٰ یہ تھا کہ وہ تمام انسانی مسائل کی تشخیص اور ان کا حل پیش کرسکتی ہے۔ ادب میں حقیقت نگاری نے بھی کچھ اسی قسم کا دعویٰ داغا تھا، کہ وہ سماجی حقیقت کی تشخیص اور ترجمانی کرسکتی ہے (اشتراکی حقیقت نگاری ایک قدم آگے بڑھ کر سماجی حقیقت کو تبدیل کرنے کا

منشور رکھتی تھی) سرریلیت نے کوئی دعویٰ نہیں کیا، البتہ ایک سوال اٹھایا: کیا خواب کو زندگی کے بنیادی مسائل کے حل میں استعمال نہیں کیا جا سکتا؟ سوال کیا تھا، سماجی حقیقت نگاری کے قبلے پر انگلی اٹھائی گئی تھی۔ خواب کا تعلق فرد سے تھا۔ خیر، فرد کی حد تک کوئی حرج نہیں تھا کہ نفسیاتی حقیقت نگاری بھی فرد ہی کی ذہنی دنیا کی ترجمانی کرتی تھی۔ سرریلیت نے تو پانسہ ہی پلٹ دیا۔ جسے فرد کا شعور دبانے اور سماج نظر انداز کرنے میں یقین رکھتا، سرریلیت اسی میں، فرد کے نہیں، زندگی کے بنیادی سوالات کی کھوج کرنے چلی تھی۔ ایک ایسی دنیا جس کے مواد میں فینسی اور اظہار کے پیرائے میں طرفگی کا غلبہ ہے، وہ مرکزی انسانی سوالوں کی تفہیم کر سکتی ہے۔ بس یہیں سرریلیت کے طرفہ سوال کے جواز کا سرا ہاتھ آتا تھا۔ زندگی کے بنیادی سوال اسی طرح الجھے ہوئے ہیں جس طرح خواب۔ کیا خبر الجھے ہوئے سوالوں ہی نے خوابوں کو الجھایا ہے، یا خوابوں کے الجھے ہونے کی وجہ سے (جن پر ہمارا کوئی اختیار نہیں) ہمارے وجود سے متعلق مرکزی سوالات الجھتے چلے گئے ہوں۔

انیسویں صدی سے پہلی جنگ عظیم تک کا فکشن حقیقت نگاری کا حامل تھا، خواہ وہ سماجی ہو، نفسیاتی یا اشتراکی۔ یہ بات سرریلیت کے بانی کو کھلتی تھی۔ چناں چہ بریتون نے واضح طور پر لکھا کہ: ''ادب کی قلم رو میں صرف ندرت و طرفگی (marvellousness) اس قابل ہے کہ وہ ناول جیسی کم تر درجے کی اصناف کا، یا جن میں عموماً کہانی ہوتی ہے، اعتبار قائم کر سکے۔[۳۵]'' یہ ندرت و طرفگی کیا تھی؟ یہ فقط اظہار کی ایک تکنیک نہیں تھی، جو خیالات کے بے قید، آزادانہ اظہار سے، اور عقلی، اخلاقی، یہاں تک کہ جمالیاتی کینن کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے۔ یہ حقیقت کے ایک نئے تصور کی بھی نشان دہی کرتی تھی۔ اس کے بارے میں کوئی واضح، قطعی، سائنسی نوعیت کی رائے قائم نہیں کی جا سکتی تھی۔ چوں کہ یہ اپنے اظہار کا راستہ خود منتخب کرتی تھی، خواہ وہ کس قدر انوکھا، غیر روایتی، طرفہ ہو، اس لیے اسے اظہار میں آنے کے بعد ہی پہچانا جا سکتا تھا۔ یہی زمانہ آئرش جیمس جوائس (۱۸۸۲ء تا ۱۹۴۱ء) اور جرمن زبان کے فکشن نگار کافکا (۱۸۸۳ء تا ۱۹۲۴ء) کا بھی ہے۔ یہ سرریلی طرفگی بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے تنقیدی تصور کا پیش خیمہ بنی۔

اس سارے عرصے میں ایک گھپلا یہ ہوا کہ سرریلیت پسندوں (اور بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے نظریہ سازوں) کی توجہ کلاسیکی مشرقی فکشن (الف لیلہ و لیلہ، پنچ تنتر، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں) کی طرف نہ جا سکی۔ حالاں کہ مغرب کی اکثر زبانوں میں ان کتابوں کا ترجمہ ہو چکا تھا (الف لیلہ و لیلہ کا ۱۷۰۴ء تا ۱۷۱۷ء میں فرانسیسی میں انتونی گیلنڈ نے ترجمہ کیا۔ اسی سے باقی یورپ اس داستان سے آگاہ ہوا۔ جب کہ پنچ تنتر گیارھویں صدی میں یونانی، پندرھویں صدی میں

جرمن، ہسپانوی اور سولھویں صدی میں فرانسیسی و انگریزی میں ترجمہ ہو چکی تھی) کلاسیکی مشرقی فکشن اس ندرت و طرفگی کا کہیں زیادہ حامل تھا، جس کی تمنا ۱۹۲۰ء کی دہائی میں روسی اور فرانسیسی نقاد (باختن اور بریتون) کر رہے تھے۔ اس فکشن کی دنیا راتوں اور خوابوں سے عبارت تھی۔ یہاں کہانیاں حقیقی مفہوم میں محیر العقول یعنی عقلی حقیقت اور روزمرہ تجربیت کے بتوں کو پاش پاش کرتی تھیں، یہاں فینسی تھی، مگر تفریحی کم اور تخلیقی زیادہ تھی، لہٰذا یہ کہانیاں چیزوں کا علم نہیں دیتی تھیں، انسانی ہستی کے ان اسرار تک پہنچاتی تھیں، جن کا سامنا کرنے سے انسان خوف زدہ رہتے ہیں۔ جہاں تک نوآبادیاتی عہد کے مستشرقین کا تعلق ہے، انھوں نے اس فکشن کو حقیقت نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھتے ہوئے، اسے شتابی سے مشرق کے توہمات کی ذیل میں شامل کر دیا۔ (بعد کے کچھ سرریئلی فن کاروں، خصوصاً مصوروں نے الف لیلہ و لیلہ، پنچ تنتر اور جاتک کہانیوں کا کہیں کہیں ذکر کیا ہے۔)[۳۶] نوآبادیاتی یورپ نے عقلیت و مذہبیت، روشن خیالی و توہم پرستی، حقیقت و اسطور کی جو ثنویت قائم کی تھی، کلاسیکی مشرقی فکشن اس کی بھینٹ چڑھا۔ لہٰذا یہ فکشن حقیقت نگاری پر مبنی جدید یورپی فکشن کا 'غیر' ٹھہرا۔ اُردو کے نوآبادیاتی فکشن نے جدید کاری کی ہمہ گیر روش کی پابندی کرتے ہوئے، جدید یورپی فکشن کی حقیقت نگاری کو قبول کیا، اور خود اپنے قدیم فکشن کی روایت کو اپنا 'غیر' تصور کیا۔ (غیر کا تصور بھی غیر سے مستعار لیا، چہ بوالعجبی!)۔ 'غیر' کا یہ تصور اپنی اصل میں جدلیاتی تھا۔

انتظار حسین پہلے اُردو فکشن نگار ہیں جنھوں نے جدید یورپی فکشن کی تقلید میں لکھے گئے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر 'غیر' کو پہچانا، اور اس کا جوابی بیانیہ (counter narrative) تخلیق کیا۔ انھوں نے کم و بیش وہی سوال قائم کیا، جسے سرریئلیت پسندوں نے خواب کے ضمن میں اٹھایا تھا: کیا داستان، دیومالا، نام نہاد توہمات کو زندگی کے اساسی سوالات کے سلسلے میں بروئے کار نہیں لایا جا سکتا؟ سرریئلیت پسندوں کے اس سوال کا ایک محرک جہاں زندگی کے بنیادی سروکاروں یعنی 'اصل' تک رسائی کی خواہش تھی، وہاں دوسرا محرک آرٹ کی حقیقی، بے لوث صورت کی تلاش بھی تھی، جسے انھوں نے ندرت و طرفگی کا نام دیا، کینن کے ہر طرح کے جبر کو توڑتی ہوئی، ایک پرشور ندی کی طرح اپنے وجود کا اعلان کرتی ہوئی طرفگی! ان کا ایک بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے انسانی ہستی کی اصل اور آرٹ کی اصل میں گوشت اور ناخن کا رشتہ دریافت کیا۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ انتظار حسین مغربی سرریئلیت پسندوں جوائس کی کہانیوں کے مجموعے *Dubliners* اور کافکا کے ناول *Castle* کا خاص طور پر ذکر کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے سوال میں جدیدیت پسندوں اور ترقی پسندوں دونوں کی خفگی کا

پورا پورا سامان تھا۔ جدید افسانے کا قبلہ عصری حسیت تھا تو ترقی پسند افسانے کا سماج کا جدلیاتی تصور۔ تاہم اُردو افسانے کی یہ دونوں طرزیں حال کی تجربی حقیقت ہی کو سب کچھ جانتی تھیں، دوسرے لفظوں میں اس بات کی قائل تھیں کہ زندگی کے مسائل کی تھاہ کو زمانہ حال ہی کی حقیقت میں پایا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کا سوال اگر تکنیک اور اسلوب تک محدود ہوتا تو شاید معاصرین اس قدر خفانہ ہوتے، انھوں نے تو ان کے حقیقت کے تصور ہی پر سوال قائم کر ڈالا۔ گو شروع میں انتظار صاحب نے بھی اپنے عہد کی روشِ ہی اختیار کی۔ (ان کے ابتدائی افسانے رائج حقیقت نگاری کی تقلید میں ہیں) مگر ۱۹۶۰ء کی دہائی سے وہ (خاص طور پر دن اور داستان، آخری آدمی سے) کتھا کی مشرقی روایت کا سراغ کیا پاتے ہیں کہ انھیں نوآبادیاتی فکشن کے بنیادی اصولوں کی تعمیر ہی میں 'غیر' کی موجودگی کا ادراک ہوتا ہے، جو ایک طرح سے ان کے تخلیقی شعور میں سراسیمگی پھیلا دیتا ہے۔ کتھا کی روایت کو نوآبادیاتی فکشن نے 'غیر' تصور کیا۔ (اس اعتبار سے ۱۹۶۰ء تک کا جدید و ترقی پسند فکشن، بعض استثنیات کو چھوڑ کر نوآبادیات کے خاتمے کے بعد بھی نوآبادیاتی روشِ کو برقرار رکھتا ہے) دوسرے لفظوں میں اسے اپنی شعریات سے اس طور 'باہر' نہیں رکھا کہ اس کا دھیان ہی نہ آئے، بلکہ اس طرح فاصلے پر رکھا کہ اسے محض ایک فینسی، توہماتی، خیالی، فرضی، وحشیانہ دنیا سمجھا جا سکے، یعنی عقلیت و حقیقت نگاری کے یورپی بیانیے کا قطعی الٹ۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر جدلیات کو پہچانا۔

انتظار حسین کے بارے میں محض یہ کہنا کہ انھوں نے مشرق کی کتھا کہانی کی روایت کا احیا کیا، ایک بڑی حقیقت کو چھوٹا بنا کر پیش کرنا یعنی اسے مسخ کر کے سامنے لانا ہے۔ تاہم یہ بات ابتدا ہی میں پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ وہ مشرق کے تصور میں ہندی، سامی، عجمی روایات کو شامل کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی عہد میں قومیت پرستی کے بیانیوں کے تحت خود مشرق بھی تقسیم ہوا، ہندی مشرق اور حجازی و عجمی مشرق۔ انتظار حسین کا فکشن مشرق کے ان حصوں بخروں کو یک جا کرتا ہے، انسانی وجود کے بنیادی سوالات انھیں یکساں طور پر ہندی کتھا، اور عربی عجمی داستانی روایت میں ملتے ہیں۔ نیز ان کا فکشن احیائی خصوصیت نہیں، تشکیلی خصوصیت رکھتا ہے۔ احیا پسند قرار دینے ہی سے، ان کے قدامت پسند، ماضی پرست ہونے کے الزامات کی راہ کھل جاتی ہے۔ صاف لفظوں میں انتظار حسین داستان نہیں، افسانہ ہی لکھتے ہیں، لیکن ایسا افسانہ جس میں دونوں کی شعریات ایک دوسرے میں گتھ متھ جاتی ہیں، اور دونوں میں ایک 'مکالماتی' رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ممکن ہے جب دونوں کی اقدار اور رسمیات کا نہ صرف شعور ہو، بلکہ دونوں میں رشتہ و پیوند کا تخلیقی سلیقہ بھی ہو۔

نو آبادیاتی فکشن نے کتھا (قدیم داستانوں، دیومالا، لوک کہانیوں) سے جدلی رشتہ قائم کیا تھا، کتھا روایت کو قدیم، دیسی، توہماتی، غیر عقلی، مبالغہ آمیز، خیالی قرار دیا تھا۔ کتھا خالص دیسی 'آواز' تھی۔ کتھا روایت میں شامل کہانیاں کہی جاتی تھیں، انھیں لوگوں کی موجودگی میں سنایا جاتا تھا۔ کتھا اور داستان، فقط کتھک یا داستان گو کی 'آواز' نہیں تھی۔ کتھک، ایک جدید فرد کی طرح منقسم شعور ذات کا حامل نہیں تھا، جدید فرد خود کو اسی سماج میں اجنبی سمجھتا ہے، جسے مخاطب کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر اسی فرد کی آواز ہے:

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

اصل یہ ہے کہ کتھک اور جدید فرد کا فرق، 'آواز' اور 'تحریر' کا فرق ہے۔ آواز اپنے سامع کے بارے میں کسی شبہے کا شکار نہیں ہوتی، مگر تحریر اپنے قاری کے بارے میں کسی یقین کی حامل نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ 'آواز' اپنے سامع سے ایک ایسا زندہ اور جذبہ انگیز رشتہ قائم کرتی ہے، جو مذہبی اور ثقافتی رسوم کی روح ہوتا ہے۔ ''ہندوستانی روایت میں ادب کا کام ایک روشن آگاہی تھا، یعنی ہمارے حقیقی وجود کے سلسلے میں ہماری آنکھوں پر پڑے پردے کو ہٹانا تھا۔[۳]'' گویا کتھا انسانی وجود سے متعلق انتہائی بنیادی سوالات کی حامل ہوتی تھی، جن کے جواب کتھک اپنی زبانی تشریحات میں دیا کرتا تھا۔ یہ بات ہم تمام تحریروں کے بارے میں وثوق سے نہیں کہہ سکتے۔ علاوہ ازیں کتھا چوں کہ فرد کی نہیں، ثقافت کی آواز تھی، اس لیے جب اسے توہماتی، غیر عقلی قرار دے کر خاموش کر دیا گیا تو اس خاموشی کی غیر معمولی ثقافتی معنویت تھی۔

تمام نو آبادیاتی ممالک میں، جہاں زبانی روایات کا غلبہ ہوا کرتا تھا، چھپے ہوئے لفظ کی آمد نے کینن سازی کی۔ چوں کہ تحریری ثقافت کو خیالات کی اشاعت اور ترسیل پر اجارے کی خواہش ہی نہیں، ضرورت بھی ہوتی ہے، اس لیے وہ خاص طرح کے خیالات کی ترسیل کی اجازت، ترغیب، لالچ دے کر کچھ کینن وجود میں لاتی ہے۔ اس تناظر میں نو آبادیاتی فکشن بھی کینن سازی میں کسی نہ کسی حد تک شریک تھا۔ (بلاشبہ کچھ لوگوں نے ان کینن کو توڑا، مگر انھیں پابندیوں، سزاؤں کا سامنا کرنا پڑا) اس تناظر میں اگر ہم انتظار حسین کے فکشن کو دیکھیں تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ انھوں نے فکشن کی تحریری روایت میں کتھا کی زبانی روایت شامل کر کے، مقامی دیسی آواز کی خاموشی توڑی۔ انھوں نے افسانے کی یورپی ہیئت، تحریری رسمیات کو برقرار رکھا، مگر اس میں کتھا کے کردار کو داخل کیا، دونوں میں ایک مکالماتی رشتہ استوار کیا، یعنی انتظار حسین کے یہاں کتھا اور افسانہ ایک دوسرے پر ناک بھوں نہیں چڑھاتے، نہ ایک دوسرے کو بے دخل کرتے ہیں، بلکہ ایک

دوسرے کی معنویت میں اضافے کا موجب بنتے ہیں۔

اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اس کے نتیجے میں اُردو افسانے کی شعریات میں ایک نئے کونشن (رسمیات) کا اضافہ ہوا۔ یہ بات حیرت انگیز ہے کہ بعد میں اسی طرز کے فکشن کا چلن عالمی سطح پر ہوا۔ آصف فرخی کے یہ قول: ''یہ بعد کی تخلیقات کے لیے ایک مثال ثابت ہوا، جنھیں اوروں کے علاوہ جان بارت نے اسی انداز میں پیش کیا۔[۳۸]''

جدید اور ترقی پسند افسانہ، انسان کے وجودی اور سیاسی مسائل کے لیے فقط حال پر توجہ کرنے، اور مستقبل کی طرف دیکھنے کو کینن بناتا تھا۔ انتظار حسین نے اس کینن کو چیلنج کیا (مسترد نہیں کیا)، اور انھی انسانی سوالات کے لیے ماضی (جسے وہ بعید زمانوں تک تصور کرتے ہیں) کی کتھا روایت کو کھنگالا۔ گویا لفظ اور آواز، تحریر اور کتھا (کہی گئی بات)، حال اور ماضی، جدید فرد اور کتھک، منقسم شعورِ ذات اور متحد عرفانِ نفس کی ثنویت ختم کر کے، ان میں ایک ایسا مکالماتی رشتہ قائم کیا کہ جس میں افسانہ اور کتھا ایک دوسرے کی زبان سمجھنے، اور ایک دوسرے کے تجربے میں شریک ہونے لگتے ہیں۔ اسی سے انتظار حسین کے یہاں ایک خاص طرح کی طلسماتی حقیقت نگاری پیدا ہوتی (شیخ عثمان کبوتر بن جاتے، اور الیاسف بندر بن جاتا، آزاد بخت مکھی میں تبدیل ہوتا ہے)، اور اسی سے افسانے میں بیان (زبانی توضیح) اور اسلوب (اظہار کا تحریری طرز) یک جا ہو کر معنی کی کثرت پیدا کرتے ہیں، معنی کی وہ کثرت جو انسانی وجود کے بنیادی، گنجلک سوالات کے بطن سے پھوٹتی ہے۔

واضح رہے کہ اگر آواز ہے تو اس کا کوئی مخاطب بھی ہے، اگر مخاطب ہے تو کوئی مشترکہ زبان بھی ہے، کوئی مشترکہ زبان ہے تو ایسے سوالات، الجھنیں بھی ہیں جو مخاطب اور مخاطِب میں مشترک ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے میں کتھا جس آواز کی نمائندگی کرتی ہے، اس کا مخاطب وہ نفس انسانی ہے، جو اپنے جوہر کے سلسلے میں سخت تشکیک کا شکار ہے۔ نیز کتھا کی آواز اپنی اصل کے اعتبار سے قدیم ہے، مگر اس کا مخاطِب جدید (زمانے کا فرد) ہے۔

انتظار حسین کے فکشن کے سلسلے میں 'بڑی حقیقت' یہ ہے کہ اس سے، اور اس میں پسِ نوآبادیاتی دنیا کو زبان ملی ہے؛ جسے نوآبادیاتی فکشن میں 'غائب'، 'گم'، یا حاشیے پر رکھا گیا، انتظار حسین کے فکشن میں اسے 'مرکز' میں لایا گیا، اور اس کی 'موجودگی' کو اس طور ممکن بنایا گیا ہے کہ یہ فکشن کے نوآبادیاتی خطابیے (rhetoric) کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ نوآبادیاتی خطابت، فکشن کے مواد کو سامنے کی اس دنیا میں تلاش کرنے پر زور دیتی تھی، جس کی تشکیل میں خود نوآبادیاتی سیاسی تدبیروں اور ابلاغی وسائل کا ہاتھ تھا۔ یہ وقت کے تصور کو قطع و برید سے گزارتے ہوئے 'حال' تک محدود کرتی تھی۔ چناں چہ ماضی

کے ضمن میں طرح طرح کے وسوسے، تشکیک، حقارت کے احساسات پیدا کرتی تھی۔ اس کے ردِ عمل میں کچھ لوگ ماضی میں یقیناً پناہ لیتے تھے، اور یوں وہ بالانداز دیگر نو آبادیاتی حکمتِ عملی کی توثیق کرتے تھے، یعنی وقت کو صرف ماضی تک محدود کر دیتے تھے۔ پہلے قرۃ العین حیدر اور بعدازاں انتظار حسین نے وقت کے نو آبادیاتی کلامیے (ڈسکورس) کو اس طور تلپٹ کیا کہ حال کی اہمیت کو قائم رکھتے ہوئے ماضی کے کردار کو بحال کر دیا۔ اس طور اپنے فکشن میں جس 'حقیقت' کو پیش کیا، وہ اپنی اصل میں 'مکالماتی' (dialogical) تھی، یہ حال اور موجود سے بیگانہ نہیں تھی، مگر اپنے جواز اور استناد کے لیے روزمرہ کے حسّی مشاہدے پر منحصر بھی نہیں تھی، محض زمانۂ حال کے علم اور تجربے سے نہ تو اس کی جمالیات کو محسوس کیا جا سکتا تھا، نہ اس کی معنویت کو سمجھا جا سکتا تھا۔ یہ وقت کے اس عظیم پھیلاؤ میں اپنا اعلان کرتی تھی، جس کی تھاہ محض عقلی شعور سے نہیں پائی جا سکتی؛ یہ کثیر جہتی، پُراسرار، تخیل و حسی ادراک کی دھندلی سرحد پر لرزتی حقیقت تھی، یہ حقیقت کے جامد، قطعی، متعین تصور کے لیے، اور اس کے علم برداروں کے لیے سراپا للکار تھی۔

انتظار حسین کا فن، بہ قول گوپی چند نارنگ:

اپنی قوت ان تمام سر چشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منبع ہیں، یعنی یادیں، خواب، انبیا و اولیا کے قصے، دیو مالا، توہمات... انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خدوخال کے ساتھ نکھر کر سامنے آجاتی ہے، اور از سرِ نو بامعنی بن جاتی ہے۔[۳۹]

انتظار حسین کے سلسلے میں اگر بازیافت کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے تو وہ گم شدہ دنیا کے لیے نہیں، اس کی معنویت کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں میں 'غیر' کو شناخت کرنے، سامنے لانے، اسے الٹ دینے، اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرنے کی متنوّع صورتیں ملتی ہیں۔ اس باب میں 'یاد' ان کے افسانوں کا بنیادی موقف ہے۔ یہ موقف ان کے ابتدائی افسانوں میں بھی موجود تھا، جن میں وہ ہجرت سے پہلے کی یادیں لکھ رہے تھے۔ 'غیر' کو شناخت کرنے میں بھی یاد ہی کا بنیادی کردار تھا۔ 'یاد' اور حافظہ ہم معنی نہیں، حافظے میں سب الم غلم موجود ہوتا ہے، مگر یاد حافظے پر تصرف کرتی ہے، اس کے منتخب حصوں کو باہر لاتی ہے۔ یاد آدمی کو اصل تک پہنچاتی ہے، دنیا کا سارا بڑا ادب یاد کے ذریعے اصل تک، یعنی نوعِ انسانی کے بعید ترین تجربات تک رسائی سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کے تمام بڑے افسانے 'یاد' کے موقف کو بروئے کار لاتے ہیں۔ 'آخری آدمی' میں الیاسف اپنے ہم جنسوں کے

ساتھ پیش آنے والے واقعات، اور بنت الاخضر کو یاد کرتا ہے؛ 'زرد کتا' میں ابوخضری شیخ عثمان کے ملفوظات اور اپنے چار ساتھیوں کے طرزِ عمل، مزعفر اور زن رقاصہ کو یاد کرتا ہے؛ 'شہرِ افسوس' کے تینوں کردار اپنے اپنے عمل کو یاد کرتے ہیں؛ 'نرناری' میں مدن سندری اپنی چوک کو، اور دھاول اپنے کھوئے دھڑ کو یاد کرتا ہے۔ 'کچھوے' میں وِدیا ساگر تتھاگت کی کہانیاں یاد کرتا ہے، یعنی اپنی خاموشی کے جواز میں کہانیاں منتخب کرتا ہے۔ یاد ہمارا دھیان اس جانب دلاتی ہے جو ہماری زندگی سے غائب اور گم ہے۔ یاد میں شے کی اوّلین موجودگی اور گم شدگی کا تناقض پایا جاتا ہے۔ اوّلین موجودگی ہی 'اصل' کے طور پر اپنا تعارف کرواتی ہے، ان تمام اشیا، واقعات اور افراد کو تشکیل کرتی ہوئی، جو اوّلین موجودگی اور اس کے زندہ، بھرپور تجربے پر پردہ ڈالتے ہیں۔ یہ تمام اشیا، واقعات اور افراد اصل میں 'غیر' ہیں جنھوں نے حقیقت کی اوّلین موجودگی سے ہمارے رشتے میں کھنڈت ڈالی ہے؛ ہمیں بندروں اور مکھیوں میں بدل دیا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں، خصوصاً 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' کے بارے میں اکثر نقادوں نے لکھا ہے کہ یہ جدید انسان کے روحانی اور اخلاقی زوال سے متعلق ہیں۔[۴] اس سے زیادہ غلط تعبیر انتظار حسین کے افسانوں کی کیا ہو سکتی ہے؟ ایک طرف یہی نقاد انھیں پاکستان کے روحانی تجربے میں شریک ادیب، اور 'قومی لاشعور کو جدید قومی شعور کے ساتھ رابطہ کر کے قومی وجود کی تشخیص' کرنے والا افسانہ نگار سمجھتے ہیں، اور دوسری طرف اخلاقی و روحانی زوال کا ترجمان۔ کیا پاکستان کا قومی شعور روحانی و اخلاقی زوال سے عبارت ہے؟ اصل یہ ہے کہ انتظار حسین کا افسانہ انسانی وجود کے اس 'غیر' کو شناخت کرتا، اور اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرتا ہے، جس کے بغیر انسانی وجود کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔ 'زرد کتا' میں زرد کتا ان تمام خصوصیات کا حامل ہے، جو 'غیر' کے تصور میں گندھی ہیں۔ پہلے دیکھیے کہ افسانے میں اسے کس طور متشخص کیا گیا ہے۔

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:

زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمعِ دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمعِ دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمعِ دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا:

دانش مندوں کی بہتات۔ میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورتِ حکایت فرمائی۔

میں نے اپنے پیروں پر نظر کی اور یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ ایک لومڑی کا بچہ میرے قدموں پر لوٹتا ہے۔ جب میں نے اسے پیروں سے لاند کر کچل دینا چاہا، اور وہ لومڑی کا بچہ پھول کر موٹا ہو گیا۔ جب میں نے اسے قدموں سے کھوندا اور وہ موٹا ہوتا گیا اور موٹا ہوتے ہوتے زرد کتا بن گیا۔[۲]

پہلی بات یہ کہ زرد کتے کی شناخت مسلسل التوا میں رہتی ہے۔ اس کے معانی، نفس، طمع، پستی، علم کے فقدان اور دانش مندوں کی بہتات جیسے معدیاتی زمروں میں پلٹتے جاتے ہیں، اسی طرح وہ پہلے لومڑی کے بچے کے طور پر ظاہر ہوتا، پھر کتے میں منقلب ہو جاتا ہے، اور جب اسے کچلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو ختم ہونے کے بجائے بڑا ہوتا جاتا، یا پھر دامن میں چھپ جاتا ہے، اور پھر کسی وقت بستر پر، کبھی راستے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ گویا اس کے ضمن میں ظاہر اور غیاب کا مسلسل کھیل جاری رہتا ہے، اس کے معنی اور وجود پر مکمل دسترس ممکن نہیں ہو پاتی۔ غور کیجیے: کیا یہ ان تمام منفی، حقیر، ناپسندیدہ صفات کا حامل نہیں، جنھیں 'غیر' سے وابستہ کیا جاتا ہے؟ کیا طمع، پستی، علم کا فقدان، کردار کی وہ خصوصیات نہیں، جنھیں مسلم تصوف کی روایت میں خصوصاً اور اخلاقی اقدار میں عموماً شخصیت سے خارج رکھنے کے لیے مجاہدہ کیا جاتا ہے؟ ہم شخصیت سے اسی شے کو خارج کر سکتے ہیں جو فی الواقع موجود ہو، مگر ہم اسے غیر ضروری، حقیر اور مضر سمجھتے ہوں۔ لہٰذا یہ بہ یک وقت داخلی اور خارجی ہوتی ہے، ہمارے اندر موجود ہے، مگر ہم اس کا مقام 'باہر' تصور کرتے ہیں۔ ابو قاسم خضری کی اس کے خلاف مسلسل جدوجہد اس لیے جاری ہے کہ اس کا معنی معرض التوا میں اور اس کا وجود تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔

اصل یہ ہے کہ یہ افسانہ روحانی زوال سے نہیں، روحانی جدوجہد سے متعلق ہے۔ روحانی زوال، اس کوشش کو ترک کرنے کا نام ہے جو انسانی بساط میں ہے۔ ابو قاسم آخر تک مجاہدے میں مصروف رہتا ہے، اور اس کا حاصل 'غیر' سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنا ہے، جو خوش آہنگ نہیں، مگر اسی رشتے سے انسان کو روشن ضمیری حاصل ہوتی ہے۔

گزشتہ سطور میں ہم ژونگ کی یہ رائے درج کر چکے ہیں کہ 'آدمی نور کی صورتوں کا تخیل باندھنے سے روشن ضمیر نہیں ہوتا، بلکہ ظلمت کو شعور میں لانے سے'۔ انتظار حسین کے افسانوی کردار اپنے باطن پر چھائی تاریکی کا سامنا کرتے ہیں۔ وہ بلاشبہ تاریکی سے خوف زدہ ہیں، مگر وہ اسے اپنے روبرو کرنے، اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے، یا اپنے وجود کے ہر ہر حصے پر تاریکی کے غالب آنے کے دل خراش مناظر کا سامنا کرنے سے خوف زدہ نہیں ہیں۔ وہ اپنے وجود کی حقیقت (خواہ وہ کس قدر کریہہ ہو) سے مکمل تعارف حاصل کرتے ہیں، اور یہ تعارف روحانی قوت کی موجودگی کے

بغیر ممکن نہیں۔اس کے وجود کی گہرائیوں میں اگر کوئی شے بندر بننے کے تصور ہی سے لرز جاتی ہے، تو وہ اس کا روحانی شعور ہے؛ وہ اپنی طمع کے باوجود روحانی شعور سے محروم نہیں ہوا۔ ان کے افسانوی کرداروں کا یہ طرزِ عمل اساطیری ہیرو کی یاد دلاتا ہے۔ اسے بھی ظلمت کا سامنا کرنا پڑتا تھا، اسے عموماً ایک ایسی تاریک سرنگ میں سے اکیلے گزرنا ہوتا تھا، جو اس کے اندر کی تاریکی کی مثل ہوتی تھی۔ زرد کتا بہ صورت 'غیر' آدمی کی ذات کا تاریک حصہ ہے، جسے یہ افسانہ زیادہ سے زیادہ روشنی میں لانے کی جدو جہد کا بیانیہ پیش کرتا ہے۔

ذات کے تاریک حصے سے تعارف، اور اس سے 'مکالماتی رشتہ' قائم کرنے کی ایک اور مثال افسانہ 'کایا کلپ' ہے... اس افسانے کے عنوان اور شہزادہ آزاد بخت کے مکھی بننے کے قصے سے قاری کا دھیان فوراً فرانز کافکا کے 'کایا کلپ' کی طرف جاتا ہے۔ انتظار حسین کافکا کی طلسمی حقیقت نگاری اور وجودی فلسفے سے غیر آگاہ نہیں ہیں، مگر وہ ان سے راست 'اثر' قبول کرنے کے بجائے، ان کے متوازی انسانی وجود سے متعلق سوالات تشکیل دیتے ہیں۔ انتظار حسین کا فکشن ایک مثلث تشکیل دیتا ہے: کلاسیکی مشرقی فکشن، معاصر مغربی فکشن اور پس نو آبادیاتی تناظر، اس مثلث کے تین خط ہیں، تینوں باہم جڑے ہوئے، اور مقابل۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں ظاہر ہونے والے وجودی مسائل، وجودیات (ontology) کی سطح پر عالمی ادب سے اشتراک کا رشتہ رکھتے ہیں، مگر اپنی علمیات (epistemology) کے لیے سامی اور ہندوستانی مذہبی و اساطیری سیاق سے رجوع کرتے ہیں... 'کایا کلپ' میں شہزادہ آزاد بخت سفید دیو سے شہزادی کو آزاد کرانے آتا ہے۔ اس کے پاس تلوار ہے۔ وہ عالی نسب، صاحب جلال شہزادہ ہے۔ اس کا ماضی پُر شکوہ ہے۔ اس کے اجداد فخرِ روزگار تھے۔ سفید دیو کس کا کنایہ ہے؟ یہ سمجھنا مشکل نہیں۔ وہ کس قلعے پر قابض ہے؟ تلوار، پُر شکوہ ماضی، شہزادی کس کی نمائندگی کرتے ہیں؟ ان سب سوالوں کا جواب بھی نو آبادیاتی تناظر میں فی الفور سمجھ میں آجاتا ہے۔ لہٰذا اس افسانے کی ایک جہت تو سیاسی ہے۔ اگر افسانے کی یہی ایک جہت ہوتی تو یہ فنی طور پر ایک سادہ اور معمولی افسانہ ہوتا۔ اس نوع کے افسانے کے تجزیے کی کھکھیڑ غیر ضروری ہوتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ افسانے میں سیاسی اور وجودی جہتیں باہم پیوست ہیں۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وجودیت، معاصر تاریخی سیاق سے خود کو الگ تھلگ نہیں رکھ سکتی، کم از کم انیسویں صدی کے بعد آدمی سے ذات کی مطلق، خالص تنہائی اسی طرح چھن گئی ہے، جس طرح خالص جمالیات۔

آزاد بخت اس شہزادی کے ہاتھوں مکھی بنتا ہے، جسے وہ دیو کی قید سے آزاد کرانے آیا تھا۔ بس اسی بات میں آزاد بخت ایک وجودی دبدھے کا شکار ہوتا ہے۔ اس نے اپنے کردار کا تعین

ایک نجات دہندہ کے طور پر کیا تھا، مگر اسے شہزادی کے سحر کے رحم وکرم پر جینا پڑ رہا ہے۔ شہزادی کا سحر بھی دوطرفہ ہے: وہ منتر جس سے شہزادی اسے رات کو آدمی سے مکھی بنا دیتی ہے، تا کہ اسے سفید دیو سے محفوظ رکھ سکے، اور اس کے جمال کا سحر، جس سے وہ دن کو لذت یاب ہوتا ہے۔ گویا 'دوسرے' کی نجات کا خواب لے کر آنے والے کو 'اپنی' نجات کے لالے پڑ جاتے ہیں۔ اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ شہزادی دیو کی قید میں نہیں، وہ شہزادی کے دوگونہ سحر کی قید میں ہے۔ لہٰذا یہ افسانہ بنیادی وجودی سوال یہ اٹھاتا ہے کہ کیا اپنی نجات کے بغیر دوسرے کی نجات کا بیڑہ اٹھایا جا سکتا ہے، یا آدمی اپنے وجود کی ذمے داری سے غافل ہو کر 'دوسرے' کے وجود کی ذمے داری لینے کا مجاز ہے؟ اس افسانے میں 'غیر' یا 'دوسرے' کی نوعیت اصلاً وجودی ہے۔

آزاد بخت پر رفتہ رفتہ کھلتا ہے کہ، سفید دیو، شہزادی اور مکھی، تینوں اس کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتے ہیں۔ غور کیجیے یہاں بھی 'غیر' کثیر چہرگی کا حامل ہے۔ وہ تینوں سے 'مکالماتی رشتہ' استوار کرتا ہے، ان کی کثیر چہرگی سے آگاہی کا تجربہ کرتا ہے۔ پہلے آزاد بخت کو مکھی بننا خواب کی طرح ناقابلِ یقین لگتا ہے، پھر یہ زندگی ٹھہری کہ دن میں آدمی اور رات کو مکھی، یعنی پوری طرح شہزادی کے تابع، پھر وسوسے، اندیشے، سوالات۔

"میں آدمی ہوں یا مکھی؟... میں پہلے آدمی ہوں بعد میں مکھی؟ ہوسکتا ہے اصل میں مکھی ہوں، اور درمیان میں آدمی بن گیا ہوں؟ ہوسکتا ہے آدمی بھی ہوں اور مکھی بھی؟" یہ سوالات دراصل اسے اپنے اور 'غیر' کے رشتے کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ اس کے لیے ہر سوال ایک مرحلہ ہے، رک کر دیکھنے، تجربہ کرنے کا۔ 'حقیقت' کی کثیر زاویوں اور سمتوں سے معرفت حاصل کرنے کا۔ آزاد بخت اس طرح ایک سے زیادہ زندگیاں جینے کا کرب ناک، متلی آفریں (ایک وجودی اصطلاح!) تجربہ کرتا ہے۔ ایک سے زیادہ زندگیاں، ایک سے زیادہ سطحوں پر۔ ان زندگیوں کو ایک دوسرے میں پیوستگی کی حالت میں، اور جدا جدا۔

پہلے پہل جب وہ دن کو آدمی اور رات کو مکھی کی جون میں ہوتا ہے، تو اسے مکھی کا بار بار تصور آتا ہے، جو اس کی آدمی کی زندگی کے تجربے میں پیوست ہو جاتا ہے۔ پھر اس کا آدمی ہونا قصۂ ماضی بنتا جاتا ہے، اور وہ مکھی کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے، اور آدمی کی جون میں آنا اس کے لیے قیامت بن جاتا ہے۔ یہاں اس کی وجودی کشمکش اپنے نقطۂ عروج کو مس کرتی ہے۔ اسے لگتا ہے کہ وہ ایک صدی سے درمیانی کیفیت میں بھٹک رہا ہے۔ ایک صدی کا اشارہ، اس افسانے میں ایک بار پھر اس کی سیاسی جہت کی نمود کرتا ہے۔

تلوار اور پُر شکوہ ماضی کا حامل شہزادہ مکھی اور آدمی کی عبوری وجودی منزل میں بھٹک رہا ہے۔ عبوری منزل، ہیئت و سمت کے کھو جانے کی منزل ہے۔ مگر یہی وہ منزل ہے جہاں تخیل اپنی کرشماتی صلاحیت کے اظہار کے لیے اپنے پر کھول دیتا ہے، کسی ایسی سمت کی طرف اڑان بھرنے کے لیے جو آدمی کو 'غیر' سے نجات دلائے۔ آزاد بخت بھی اس لمحے اپنے وجود سے متعلق خود فیصلہ کرتا ہے۔ اب تک اسے شہزادی مکھی بناتی آئی تھی، یوں اس کے وجود سے متعلق فیصلہ سازی کا اختیار اپنے ہاتھ میں لیے ہوئے تھی۔ گویا اس کا پورا وجود 'غیر' کی دست رس میں تھا۔ آزاد بخت خود مکھی بن جاتا ہے، شہزادی کے منتر کے بغیر۔ اس شام سفید دیو 'مانس گند، مانس گند' نہیں چلاتا۔ اس سے دو باتیں سامنے آتی ہیں: ایک یہ کہ وہ مکمل مکھی بن گیا ہے، وہ عبوری منزل سے نجات پا گیا ہے، اس کی کایا کلپ مکمل ہو گئی ہے؛ وہ جب تک مکھی اور آدمی کی زندگی جی رہا تھا، اس کی کایا کلپ ادھوری تھی۔ دوسری یہ بات کہ شہزادی، آدم زاد میں سے نہیں تھی۔ وہ یا تو سفید دیو کی جنس سے تھی، یا اس نے سفید دیو کی حلیف (collaborator) بن کر خود کو اپنی جنس سے علیحدہ کر لیا تھا۔ دونوں صورتوں میں وہ آزاد بخت کی 'غیر' بن گئی تھی۔ اگر افسانے کی نوآبادیاتی سیاسی جہت کو سامنے رکھیں تو آزاد بخت کی مکھی میں کایا کلپ، روایتی استعماری تمثیل ہے جس میں استعمار زدوں کا درجہ حشرات اور وحوش کا ہے۔ استعمار کے خلاف جدوجہد میں وہ اپنی انسانی صفات سے محروم ہو جاتے ہیں۔ خود ان کا انسان ہونا، ان کا 'غیر' بن جاتا ہے، جس سے وہ نباہ نہیں کر سکتے۔ وہ شناخت کے ایک ایسے بحران میں مبتلا ہوتے ہیں، جس سے نکلنے کا ایک ہی راستہ ان کے لیے کھلا ہوتا ہے، خود ہی کو 'غیر' سمجھ کر، خود سے نجات پا کر مکھی میں سمٹ کر گم ہو جانا۔ اپنے انسان ہونے کی یادداشت سے 'نجات' پا لینا۔

وجودی زاویے سے دیکھیں تو آزاد بخت مکھی میں کایا کلپ کا خود فیصلہ کرنے کے بعد شہزادی کے منتر سے 'نجات' پا گیا تھا۔ اس نے مکھی کی جون میں صبح کی۔ اب تک وہ رات کو مکھی کی صورت اختیار کرتا تھا؛ اب اس کے وجود کا تاریک پہلو اپنی تمام تر وحشت اور حشر سامانی کے ساتھ 'روشنی' میں نمودار، اور اس کے روبرو ہوا۔ اسے بہ ہر حال 'آزادی' ملی۔ میں اور وہ، آدمی اور مکھی کی کشمکش سے۔ یہاں ایمانوئیل لیوی ناس کی 'غیر' سے متعلق توضیح پیش ہے، جو اس افسانے کی معنویت کی بحث سمیٹتی ہے:

> 'غیر' کے ساتھ رشتہ، راز و نیاز کے رشتے کی طرح غنائی اور خوش آہنگ نہیں، یا ایسی ہمدردی پر مبنی نہیں جس کے ذریعے ہم خود کو 'غیر' کی جگہ پر رکھتے ہیں، ہم 'غیر' کو اپنے مثل کے طور پر شناخت کرتے ہیں، لیکن جو ہمارے لیے خارجی (exterior) ہے، 'غیر' کے ساتھ رشتہ، اسرار کے ساتھ رشتہ ہے۔ 'غیر' کا پورا وجود خارجیت سے متشکل ہوا ہے، یا محض تبدل سے، کہ خارجیت مکاں کی خصوصیت ہے، اور ذات کو، روشنی کے ذریعے، خود

اپنی طرف لے جاتی ہے۔[۴۲]

افسانے کی تیسری جہت رمزیہ طنز سے عبارت ہے۔ 'دوسرے' کی نجات کے کلامیے (ڈسکورس) میں الجھ کر، فرد اپنی نجات کو بھول جاتا ہے۔ کردار کی مکھی میں کایا کلپ، اپنی نجات کو بھولنے کا خمیازہ ہو سکتی ہے۔ افسانہ 'کچھوے' میں یہ نکتہ صراحت سے پیش ہوا ہے کہ: ''ہر نر ناری کا اپنا جنگل اور اپنا پیڑ ہوتا ہے۔ دوسرے جنگل میں ڈھونڈنے والے کو کچھ نہیں ملے گا، چاہے وہاں بودھی ورم ہی کیوں نہ ہو۔ جو ملے گا اپنے جنگل میں، اپنے پیڑ کی چھاؤں میں ملے گا۔'' یہ دوسرا جنگل ہی 'غیر' ہے۔

یہی صورت 'آخری آدمی' میں بھی ہے۔ یہ افسانہ پرانے عہد نامے کی کتاب خروج کی ان آیات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جن میں حضرت موسیٰ علیہ السلام نے بنی اسرائیل کو سبت (ہفتے) کے دن مچھلیوں کے شکار سے منع کیا تھا۔[۴۳] قرآن حکیم کی سورۂ بقرہ (آیت ۶۵) میں بنی اسرائیل کے سبت کا قانون توڑنے کی سزا کے طور پر انھیں بندر بنا دیے جانے کا ذکر ہے۔[۴۴] قرآن حکیم کے مفسرین نے بنی اسرائیل کے حیلوں اور مکر کو تفصیل سے بیان کیا ہے کہ وہ کس طرح دریا میں سے نالیاں نکال کر یا کانٹوں میں مچھلیاں پکڑ کر رات کو دریا کنارے کانٹے کی رسی کو کسی پتھر سے باندھ دیتے، اور صبح مچھلی نکال لیتے اور کہتے کہ انھوں نے سبت کے دن کی حرمت پامال نہیں کی۔[۴۵] یہی حیلے اور مکر افسانہ 'آخری آدمی' میں پیش ہوئے ہیں۔

اگرچہ افسانے کے کردار اپنے ناموں (الیاسف، الیعذر، ابن زبلون، الیاب، بنت الاخضر) سے اپنی بنی اسرائیلی شناخت کو قائم رکھتے ہیں، مگر ان کے اعمال اور نفسیاتی کیفیات عمومی انسانی ہیں۔ افسانے کی فضا بھی عمومی ہے۔ یہاں اس بات پر بھی زور دینے کی ضرورت ہے کہ انتظار حسین نے مذہبی اسطورہ کی بنیاد پر ایک ادبی متن تیار کیا ہے، جس کی رسمیات مذہبی متن سے مختلف ہوتی ہیں۔ ادبی متن، مذہبی متن کے برعکس، انسانی تخلیق ہے، اور اپنی نہاد میں بہ قول ایڈ ورڈ سعید ''دنیویت'' (worldliness) کی اساسی خصوصیت رکھتا ہے، جو حسیاتی خصوصیت اور تاریخی امکانیت سے عبارت ہے۔[۴۶]

ادبی متن کی 'دنیویت' اسے مذہبی تصورات کی مثالیت کی بجائے، دنیوی زندگی کی تجربیت کے قریب رکھتی ہے؛ ادب عظیم آدرشوں کی تبلیغ کے بجائے، ان کی شکستگی کے بیانیے زیادہ لکھتا ہے، کیوں کہ اسی صورت میں وہ خدائی کلام کی بجائے انسانی آواز کا نمائندہ بن سکتا ہے۔ یہ بات انتظار حسین کے حوالے سے کہیں زیادہ درست ہے۔ وہ مذہبی اساطیر و روایات کی طرف رجوع

کرتے ہیں، مگر ان کے احیا کی بجائے، ان کی بنیاد پر افسانے کی نیو اٹھاتے ہیں۔ان کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ وہ مذہبی روایات کی طرف اس لیے رجوع کرتے ہیں کہ بنیادی انسانی سوالات کو ایک نیا تناظر میسر آ سکے۔

اصل یہ ہے کہ وہ مذہبی اساطیر کا مطالعہ خالص فنکارانہ ذہن سے کرتے ہیں۔لہٰذا وہ مذہبی روایات کی مذہبیت کو ادب کی دنیویت میں بدل دیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوی کردار جب اپنے انسانی درجے سے گرتے، اور کوئی مکروہ صورت اختیار کرتے ہیں تو ہمیں ان سے نفرت نہیں، ہمدردی محسوس ہوتی ہے؛ایک سوگوار کیفیت ہم پر طاری ہو جاتی ہے،جس کا منبع ان کرداروں کی بساط بھر جدوجہد کی ناکامیابی کا احساس ہے۔مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کا مطالعہ مذہبی متن کے مطالعے کی رسمیات کے تحت کیا ہے، اور یوں اسے سیدھا سادا اخلاقی و روحانی زوال کا حامل قرار دیا ہے۔

یہ افسانہ الیاسف کی داخلی جدو جہد کو پیش کرتا ہے۔وہ اس قریے کا آخری آدمی ہے جہاں سب لوگ بندر بن چکے ہیں۔وہ عہد کرتا ہے کہ: ''معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوں، اور میں آدمی کی ہی جون میں مروں گا۔'' ساری کہانی اس عہد کو سچ ثابت کرنے کی سخت، داخلی، نفسیاتی جدوجہد کے بیان پر مشتمل ہے۔افسانے کی معنویت اس گرہ میں مضمر ہے کہ وہ یہ عہد نفس کی کس حالت میں کرتا ہے، اور کس کے خلاف جدوجہد کرتا ہے؟ اس کی جدوجہد اپنے بندر بنے کے خلاف ہے، یعنی خود اپنے خلاف۔

سامی مذہبی و اخلاقی لغت میں بندر انسان کا 'غیر'،اس کے وجود کی مسخ شدہ صورت ہے۔ مچھلیوں کے شکار سے منع کرنے والے نے انھیں بتایا تھا کہ بندر تمھارے درمیان موجود ہیں، مگر یہ کہ تم دیکھتے نہیں ہو۔لوگوں نے اسے ٹھٹھا سمجھا کہ درمیان موجود ہونے کے باوجود انھیں بندر کیوں نظر نہیں آ رہے تھے۔ واقعہ یہ تھا کہ ان کے اندر، ان کے نفس کی گہرائی میں (بہ صورت حیلہ و مکر) ان کا 'غیر' موجود ہے، مگر ان کی نظر سے اوجھل ہے۔پوری کہانی اس 'غیر' کی رونمائی کی کہانی ہے۔یہاں بھی بنیادی موتف 'یاد' ہے۔ الیاسف الیعذر، ابنِ زبلون، الیاب کے بندر بننے کے واقعے کو یاد کرتا ہے، اسے معلوم پڑتا ہے کہ محبت و نفرت، غصہ و ہمدردی، رونا و ہنسنا،خوف جیسے جذبات ہی نے اس کے ہم جنسوں کی کایا کلپ کر دی تھی، اور وہ جذبات سے ڈر جاتا ہے۔وہ آگاہ ہوتا ہے کہ جذبات انسانی ذات کا سمندر ہیں،اور اس کے بچاؤ کی ایک ہی صورت ہے کہ وہ جزیرے کی طرح اس سمندر کے خلاف مزاحمت کرے۔'الیاسف کہ اپنے تئیں آدمیت کا جزیرہ جانتا

تھا، جذبے کی لہروں سے بچنے کی کوشش کرتا ہے، اس کی آدمیت، بشریت نہیں عقلیت سے عبارت ہے۔ وہ اپنی جبلت، اپنی بشریت ہی کو اپنا غیر تصوّر کرتا ہے۔

وہ اس زعم میں مبتلا ہے کہ وہ ایک عقل مند آدمی ہے۔ اس کا عہد بھی اپنی عقل پر اندھے اعتقاد کا مظہر ہے، وہ ایک عقلی انسان کے طور پر نہ صرف حیلہ و مکر کرتا ہے، بلکہ اپنی عقل کی مدد ہی سے اپنے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ یہ بات پوری طرح نہیں سمجھ سکتا کہ اس نے جو طمع اور مکر کیا تھا، وہ اُسی کے عقلی وجود کی کارستانی تھی۔ عقل ہی کے دھوکے میں آ کر اس نے اپنے دل کی کایا کلپ پتھر کے طور پر کر لی تھی۔ پتھر بنا بندر کے مقابلے میں کہیں زیادہ سخت سزا تھی۔ اس نے اپنی جبلّت، اپنی بشریت کو 'غیر' تصوّر کیا۔ بنت الاخضر کہ جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا، اس کی بشریت کے عین مرکز میں تھی جس کی چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی تھیں، جس کا پیٹ گندم کی ڈھیری کی مانند کہ پاس اس کے صندل کا گول پیالہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ آدمی بنے رہنے، یعنی اپنی عقل مندی کو قائم رکھنے کے عہد میں ناکام ہوتا ہے، اس لیے کہ عقل خود سے باہر نہیں دیکھ سکتی، اور وہ اپنے ہی ہم جنسوں میں جا ملتا ہے۔ بنت الاخضر ہی کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں پر چلتا ہے، یعنی اپنی بشریت کے مرکز کا رخ کرتا ہے۔ الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے بندر بننے کی کہانی ایک جیسی نہیں ہے۔ دوسرے اچانک، کسی ایک جذبے کی زد پر آ کر بندر بنتے ہیں، مگر الیاسف کی کایا کلپ ایک مرحلہ وار عمل کے بعد ہوتی ہے۔ یہ مراحل اس پر 'غیر' کے متعدد، متضاد، کثیر معانی منکشف کرتے ہیں؛ یہ 'غیر' غصے، خوف، محبت، نفرت، ہمدردی جیسے مفاہیم رکھتا ہے، اور الیاسف انھی کو اپنے اندر سے خارج کرنے کی سعی کرتا ہے۔ یوں الیاسف انسانی وجود کی عقل و جذبات پر مبنی ثنویت، اس کے برپا کیے گئے عذاب، اور اس کے عہد کی شکستگی کا سارا راز ہم پر فاش کر دیتا ہے۔

اصل سے دوری و معزولی (displacement)، انتظار حسین کے افسانوں کا ایک اہم موضوع ہے جو انھیں پس نو آبادیاتی فکشن کی مثال بناتا ہے۔ صورتوں کا مسخ ہونا اور پہچان کا گم ہونا بھی اصل سے دوری اور معزولی ہے۔ انتظار حسین کے کتنے ہی افسانے اس موضوع پر ہیں، تاہم ان میں 'شہرِ افسوس' کا درجہ بلند تر ہے۔ شہرِ افسوس دوری و معزولی کی تمثیل ہے۔ یہ افسانہ سن سینتالیس کے فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جس نے لاکھوں لوگوں کو ان کی مٹی سے دور کیا، اور ان کی انسانی شناختوں کو مسخ کیا۔ مگر یہاں بھی انتظار حسین خود کو سن سینتالیس تک محدود نہیں رکھتے، وہ پسِ نو آبادیاتی برصغیر کے نئے انسان کی اصل سے دوری و معزولی کے سوال کو قدیم زمانوں تک لے جاتے ہیں۔ ایک طرف گیا کے بدھ تک اور دوسری طرف بنی اسرائیل کی دربدری تک۔ ایک نے زمین کے ظالم ہونے کا

فلسفہ پیش کیا اور دوسری روایت میں زمین سے بچھڑنے کا دکھ سرایت کیے ہوئے ہے۔ بنی اسرائیلی روایات سے ان کی دل چسپی کا بڑا محرک 'ہجرت' کا وہ تجربہ ہے جس سے یہ قوم گزری اور جس نے ان کے افسانوی کرداروں کو سن سینتالیس کی ہجرت کا دکھ سمجھنے اور بھوگنے میں مدد دی۔

یہ افسانہ تین کرداروں کی زبانی بیان ہوا ہے، جنھیں کوئی نام نہیں دیا گیا، وہ پہلے، دوسرے اور تیسرے آدمی کی 'شناخت' رکھتے ہیں۔ نام انفرادی شناخت ہے، جب کہ آدمی نوعی شناخت ہے۔ فسادات کے دوران جو کچھ کیا، آدمی نے کیا، فرد نے نہیں، آدمی جو نہ ہندو ہے نہ مسلمان، نہ عیسائی نہ یہودی۔ چناں چہ افسانے میں، میں اور تو کا فرق اور شناخت مٹ گئی ہے۔ اس لیے کہ دونوں اپنی اپنی اصل سے اکھڑ گئے ہیں، اور اپنی صورتوں کو مسخ کر بیٹھے ہیں۔ وہ زندہ ہیں مگر جنھوں نے اپنی لاش اپنے کاندھے پر اٹھائی ہوئی ہے۔ ان کی اپنی ہی لاش، ان کا 'غیر' ہے، جس سے نجات کی کوئی صورت انھیں سجھائی نہیں دیتی، مگر وہ ان سب واقعات کو 'یاد' کرتے ہیں جن کی وجہ سے وہ مرے، جو انھوں نے کہا، سنا، دیکھا اور کیا، اس سب کا اعتراف کرتے ہیں، گویا اپنے حواس کے جملہ اعمال کی ذمے داری قبول کرتے ہیں۔ ماضی نمائی کی یہ تیکنیک انھیں اپنے ہی وجود کے 'غیر' سے متعارف ہونے کے قابل بناتی ہے۔ شناخت کی گم شدگی کا اس سے بہتر بیانیہ کم از کم اُردو میں موجود نہیں۔

'نرناری' میں ایک بار پھر 'غیر' موضوع بنا ہے۔

یہ افسانہ کتھا سرت ساگر کی آٹھویں کہانی اور بیتال پچیسی کی چھٹی کہانی کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ تین کرداروں (دھاول، مدن سندری، گوپی) کی یہ کہانی جرمن ناول نگار ٹامس مان اور کنڑ ڈراما نگار گریش کرنارڈ کی توجہ کا مرکز بھی بنی ہے، اور یوں متن پر متن بنانے کی انوکھی مثال ہے۔ ٹامس مان، اپنے ہی ہم وطن ہنرخ زمر کی کتابوں *Maya: the Indian Myth, The Indian World Mother* کی مدد سے اس کہانی سے آگاہ ہوا، اور گریش کرنارڈ نے ٹامس مان کے ناول *The Transposed Heads* ۱۹۴۰ء کو سامنے رکھ کر ۱۹۷۲ء میں اپنا ڈراما ہایا ودن *Hayavadana* لکھا۔ انتظار حسین کا افسانہ ۱۹۸۵ء میں شائع ہونے والے مجموعے خیمے سے دُور میں شائع ہوا۔ ٹامس مان، گریش کرنارڈ اور انتظار حسین کے یہاں اگر کوئی بات مشترک ہے، تو وہ اس کہانی میں مضمر جسم اور ذہن کی کشمکش کی وجودیات ہے۔ (کہانی کی اساسی ساخت میں سب نے کچھ نہ کچھ تبدیلی کی ہے) جہاں تک اس کشمکش کی نوعیت اور اس کی بنیاد پر انسان کی وجودی صورتِ حال سے متعلق سوالات کی تشکیل کا تعلق ہے تو وہ تینوں کے یہاں الگ الگ ہے۔

ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے یہاں مرد کردار دوست ہیں، اور دونوں اکلوتے نسوانی کردار

کی محبت میں گرفتار ہیں جب کہ انتظار حسین کے افسانے میں ایک شوہر اور دوسرا بھائی ہے۔ چناں چہ انتظار حسین نے بیتال پچیسی کی کہانی کی اساسی ساخت میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں کی، مگر باقی دونوں ادیبوں نے اس باب میں آزادی سے کام لیا ہے۔ بایں ہمہ دو آدمیوں کے سروں کی تبدیلی کے بنیادی واقعے نے سب لکھنے والوں کے تخیل کو یکساں طور پر برانگیخت کیا ہے۔ یہ 'طلسمی حقیقت' ایسا تصوراتی میدان مہیا کرتی محسوس ہوتی ہے جس میں دنیا کے یہ ممتاز فکشن نگار اپنے مخصوص تناظر میں روح اور بدن، ذہن اور دل، فن اور حیات کی کشمکش سے متعلق بنیادی سوالات قائم کرتے ہیں۔ بیتال نے دھاول اور گوپی کے سروں کی تبدیلی کے بعد زندہ ہو جانے کے واقعے پر کہانی ختم کی، اور یہ سوال اٹھایا کہ مدن سندری کا شوہر کون ہے؟ بکرم نے دھاول کا نام لیا۔ دلیل یہ دی کہ بدن کے انگوں میں سب سے اتم سر ہے، اس لیے دھاول ہی مدن سندری کا شوہر ہے۔ بیتال کی سنائی گئی کہانی کا یہ خاتمہ، بیسویں صدی کی پیچیدہ سیاسی و نفسیاتی صورتِ حال کی فکشن کے تناظر میں تفہیم کا ابتدائیہ ثابت ہوتا ہے: تینوں ادبا اپنی کہانیاں وہیں سے شروع کرتے ہیں جہاں بیتال کی کہانی ختم ہوتی ہے۔

ٹامس مان نے جرمن فلسفے، اور گوئٹے کے اثرات سے ذہن اور جسم کی ثنویت کو موضوع بنایا ہے، جس کی نمائندگی شیرادمان اور نندا (دھاول اور گوپی کے متبادل نام) کرتے ہیں۔ شیرادمان نازک بدن کا دانش ور ہے، جب کہ نندا طاقت ور بدن کا مالک اتھلیٹ ہے۔ ذہن و جسم کی دوئی کی بنیاد دونوں کی متضاد خصوصیات ہی میں رکھ دی گئی ہے۔ سیتا (مدن سندری کا متبادل نام) کی شادی شرادمان سے ہو چکی ہے اور گربھ سے ہے، مگر نندا کے وجیہ بدن کی خاموش عاشق ہے۔ جب وہ کالی کے مندر میں دونوں دوستوں کے کٹے ہوئے سروں کو ان کے دھڑوں سے جوڑتے ہوئے تبدیل کرتی ہے، تو گویا اپنی لاشعوری خواہش کی تکمیل کرتی ہے۔ وہ شرادمان (جس سے نندا کا دھڑ جڑا ہے) سے وصل میں ایک نئی طرح کی سرشاری محسوس کرتی ہے: ایک دیرینہ آرزو کی تکمیل کی سرشاری۔ پھر نندا (جس سے شرادمان کا دھڑ جڑا ہے) سے یہ سوچ کر وصال کرتی ہے کہ اس کا دھڑ اس کے شوہر ہی کا تو ہے۔ دونوں دوستوں میں سیتا کی ملکیت کا جھگڑا دونوں کے ایک دوسرے کو قتل کرنے کی صورت میں طے ہوتا ہے۔ ٹامس مان کے ناول میں "سیتا کا سروں کو بدلنا روح اور فطرت، آرٹ اور زندگی کی خلیج کو پاٹنے کی آرزو کی علامت ہے، مگر جس تکمیل نہیں ہو سکتی۔"[۴۳]

گریش کرنارڈ کے یہاں شناخت کے گڈمڈ ہونے کا مسئلہ زیادہ شدت سے نمایاں ہوا ہے۔ ڈرامے میں کہانی در کہانی کا سلسلہ ہے۔ ہایاودن ایک ایسا کردار ہے، جس کا سر گھوڑے کا اور

جسم آدمی کا ہے۔ وہ اپنی دُہری شناخت سے نجات کی سخت کاوش کرتا ہے، اور بالآخر کالی کی مدد سے اپنی جدوجہد میں کامیاب ہوتا ہے: وہ ایک مکمل گھوڑا بن جاتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے آزاد بخت مکھی بن جاتا ہے۔ آگے کہانی میں دیودت اور کپل ظاہر ہوتے ہیں، جو شیرادمان اور نندا کی طرح دوست ہیں۔ ان کی کرداری خصوصیات، ٹامس مان کے کرداروں کی طرح ہیں: ایک ذہن، دوسرا جسم ہے۔ دونوں پدمنی (مدن سندری کا متبادل نام) کی محبت میں گرفتار ہوتے ہیں۔ دیودت، پدمنی سے شادی کرتا ہے۔[۴۸] بعد کی کہانی ٹامس مان کے ناول کی کہانی سے مماثل ہے۔ تاہم گریش نے دونوں دوستوں کے درمیان پدمنی کی 'ملکیت' سے متعلق کشمکش، اور دیودت کی اپنے سر سے جڑے ایک غیر کے دھڑ کے ضمن میں کشمکش کو نہایت شدت سے پیش کیا ہے۔ انھیں زندہ رہنے کی خواہش باقی نہیں رہی، کیوں کہ وہ اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ ان کی حالت ابسرڈ تھیٹر کے کرداروں جیسی ہے جنھیں زندگی میں دل چسپی نہیں ہوتی؛ وہ زندگی پر یقین سے خالی ہوتے ہیں۔

کلاسیکی اور جدید یورپی ذہن عموماً ثنویت کے ذریعے تفہیم کا عادی رہا ہے: فلسفے میں ذہن اور مادّہ، نفسیات میں ذہن اور جسم، دینیات میں خیر اور شر، نو آبادیات میں مغرب اور مشرق، نیز گورے اور کالے، عقلیت و مذہبیت، ساختیاتی لسانیات میں دال (سگنی فائر) اور مدلول (سگنی فائیڈ)، تنقید میں جمالیات اور اخلاقیات، اسی ثنوی طرزِ فکر کی پیداوار ہیں۔ ٹامس مان اسی طرزِ فکر کی نمائندگی کرتا ہے۔ ثنویت یہ تقاضا کرتی ہے کہ دو متضاد عناصر میں سے لازماً ایک کا انتخاب کیا جائے، کیوں کہ دونوں میں سے ایک بہتر، برتر اور زیادہ مفید ہونے کا مدعی ہوتا ہے، ایک نیام میں دو تلواریں نہیں سما سکتیں، اس لیے ایک کو ٹوٹنا ہی پڑتا ہے۔ چوں کہ تلوار ہی تلوار کو کاٹتی ہے، اس لیے ایک کے ٹوٹنے سے دوسری کے مجروح ہونے کا بھی اتنا ہی امکان ہوتا ہے۔ شرادمان اور نندا، یا عقل، جسم، ذہن، روح یک جا نہیں ہو سکتے، لہٰذا وہ دونوں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں؛ عقل، جسم پر غالب آنے کی، اور جسم عقل کو مغلوب کرنے کی متشددانہ سعی کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ دونوں کا ثنویت کی تیغ سے خاتمہ ہو جاتا ہے۔ گریش کرنارڈ کے یہاں خاتمے کی جگہ لغویت (absurdity) ہے۔ یہ معروضات ہمیں 'نرناری' کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔

'نرناری' میں بیانیے کا ارتکاز پہلے مدن سندری کی کشمکش اور بعد میں دھاول کی اندرونی کشمکش پر ہے۔ گوپی خود کہیں افسانے میں ظاہر نہیں ہوتا، وہ مدن سندری اور دھاول کے بیانات، خود کلامیوں کے وسیلے سے، بالواسطہ طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے قطعی برعکس، انتظار حسین نے دونوں مرد کرداروں میں رقابت یا ثنویت کا رشتہ قائم ہی نہیں کیا۔ لہٰذا ذہن اور

جسم، آرٹ اور زندگی کی جدلیت کی نمائندگی ان کرداروں کی وساطت سے نہیں کی گئی۔ مدن سندری کے یہاں کشمکش کا آغاز ٹھیک اس لمحے ہوتا ہے، جب وہ دھاول کو نئی زندگی ملنے کے بعد اس کے بازوؤں میں ہوتی ہے۔ اسے دھاول کے بازو اجنبی لگتے ہیں۔ وہ اس واقعے کو بھول چکی ہے کہ اس سے سروں کی تبدیلی میں غلطی سرزد ہوئی تھی۔ لہٰذا وہ تڑپ کر کہتی ہے: "یہ تو نہیں ہے۔" دھاول سمجھ نہیں پاتا کہ قصہ کیا ہے۔ تب وہ اسے بتاتی ہے کہ اس سے کیا چوک ہوئی تھی۔ جب دیوی اس سے پرسن ہوئی تھی، اور اس کے پتی اور بھیا کو جی دان دیا تو وہ مارے خوشی کے ایسی گڑبڑائی تھی کہ اس نے بھیا کے دھڑ پر پتی کا مستک جڑ دیا، اور پتی کے منڈ کو بھیا کے رنڈ پر۔ انتظار حسین یہاں مدن سندری کے اس فعل کو خوشی کی حالت میں سرزد ہونے والا اتفاقی فعل قرار دیتے ہیں، جب کہ ٹامس مان اسے ایک دانستہ فعل قرار دیتے ہیں، جس کے پیچھے شدید نوعیت کی لاشعوری تحریک موجود تھی۔ بیتال پچیسی کے مدون گوہر نوشاہی نے بھی اس کی نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مدن سندری کے اس فعل کے پیچھے:

> دو مختلف جبلتیں کام کر رہی ہیں۔ ایک تزویج محرمات (incest) کی اور دوسری Father Seeking کی، جس کی رُو سے کہانی میں لڑکی کا عشق اپنے خاوند سے اس قدر ارفع ہو جاتا ہے کہ وہ اسے باپ یا بھائی کی صورت دیکھنا چاہتی ہے، اور اس سے جنسی تعلقات رکھنے کی بجائے اس کی پوجا کرنا چاہتی ہے۔[۴۹]

اگر کتھا سرت ساگر کی کہانی کو سامنے رکھیں تو اس کا باعث 'لسانی خطا' محسوس ہوتی ہے، جو دیوی سے دعا مانگتے ہوئے، اس سے سرزد ہوئی۔ مدن سندری نے دیوی سے گڑگڑاتے ہوئے کہا کہ: "اے دیوی! ان دو کو میرے شوہر اور بھائی ہونے دے۔[۵۰]" اس سے چوک اس ماورائیت کے رُوبرو ہونے کی وجہ سے ہوئی، جس کا احساس زبان کو گنگ کر دیتا ہے، یا لڑکھڑا دیتا ہے۔ یعنی ماورائیت کی 'موجودگی' انسانی منشا کو، جس کا اظہار زبان میں ہوتا ہے، تہ و بالا کر سکتی ہے۔ اسے روایتی طور پر ہم تقدیر سے موسوم کر سکتے ہیں۔

'نرناری' کا بیان کنندہ مدن سندری کی چوک کی لاشعوری توجیہات کی طرف متوجہ ہی نہیں۔ اس کی توجہ ابتدا میں مدن سندری کی سر اور دھڑ کے گھپلے پر ہے، پھر توجہ کا مرکز دھاول کی کشمکش ہے۔ اصل یہ ہے کہ دھاول کی کشمکش کا بیج مدن سندری کی چوک کے اعترافِ خطا میں ہے۔ "مدن سندری نے تو طے کر لیا کہ اب وہ سر اور دھڑ کو ایک جانے گی، پر یہ کچھ کہنے کے بعد دھاول تذبذب میں پڑ گیا۔" اسی کشمکش میں وہ رفتہ رفتہ 'غیر' سے متعارف ہوتا ہے۔

> ایک میں ہی ہوں یا کوئی دوسرا مجھ میں آن جڑا ہے یا میں دوسرے میں جا جڑا ہوں۔ تو میں اب سارا میں نہیں

ہوں، تھوڑا میں، تھوڑا وہ۔[۵۱]

اسی مقام پر اس کی ذات کے متحد ہونے کے یقین پر ایک زبردست چوٹ پڑتی ہے۔ وہ خود کو دو لخت محسوس کرتا ہے، اور ان ٹکڑوں کی پہچان بھی کرتا ہے: میں اور وہ۔ اپنا اور غیر۔ ان میں سے کوئی بھی مکمل نہیں۔ دونوں کی تخفیف ہوگئی ہے۔ اس امر کی کوئی توجیہ اس 'ثبوتیت اساس حقیقت پسندی' سے نہیں ہوسکتی جو خود سے باہر اور خود سے مختلف شے سے رشتہ استوار نہیں کرسکتی۔ افسانے میں اسے 'انہونی' کہا گیا ہے، اسی کو فرائیڈ نے uncanny کہا ہے۔ ''کتنی انہونی بات ہے، پر اب یہ ہے کہ میرا شریر میرا نہیں ہے۔ مستک میرا ہے، باقی سب کچھ دوسرے کا۔'' یہ بات وہی دھاول کہہ رہا ہے جس نے مدن سندری سے کہا تھا کہ: ''ندیوں میں اتم گنگا ندی ہے۔ پربت میں اتم سمیرو پربت، انگوں میں اتم مستک، باقی دھڑ کا کیا ہے، وہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔ مانو تو مستک سے پہچانا جاتا ہے۔'' (یہ وہی دلیل ہے جو راجہ بکرم نے بیتال کے سامنے رکھی تھی، اور اس کی بنیاد پر دھاول کو مدن سندری کا شوہر ٹھہرایا تھا) مدن سندری نے دوبارہ اسے یہی بات یاد دلائی۔ وہ کھسیانا بھی ہوا، مگر آخر کب تک۔ اب اسے اس دلیل کے بودے پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دلیل عقل عامّہ کی دلیل تھی، جس کی حیثیت مناظرانہ تھی۔ یہ کسی اور کو لاجواب کرنے کے لیے تو پیش کی جاسکتی تھی، مگر اپنی لخت لخت ذات کا اس سے اطمینان کہاں ہوسکتا تھا! وہ خود سے اور بیوی سے رشتے کے ضمن میں بنیادی سوالات سے دوچار ہوتا ہے۔ سر اپنا، دھڑ پرایا۔ مدن سندری پوری ہے اور وہ آدھا ہے، آدھے سے بھی کم۔ ''وہ سوچ میں پڑ جاتا کہ دوسرے کے جوڑ سے پورا بن کر وہ کیا بنتا ہے اور کون بنتا ہے؟ اور مدن سندری اس کی کون ہے؟''

اس ساری کشمکش کا محور 'غیر' کی موجودگی کا علم ہے۔ دھاول کے پاس اپنا سر ہے، یعنی اپنا ذہن، اپنی حالت کو سمجھنے کی صلاحیت، مگر سر سے نیچے جو رنگا رنگ کائنات ہے، وہ دوسرے اور غیر کی ہے۔ یہ افسانہ 'غیر' کی ظاہریت (exteriority) کی تمثیل ہے۔ دھاول کا 'غیر' مکانی طور پر اس سے جڑا ہے، اس کے سامنے ہے، مگر وہ اس کو نہ تو خود سے جدا کرسکتا ہے، نہ اسے قبول کرسکتا ہے، اور نہ اس کو فراموش کرسکتا ہے۔ ذرا رکیے! دھاول کی کش مکش تاریخ پاکستان کے ہر طالب علم کو جانی پہچانی محسوس ہوتی ہے۔ جس مخلوطیت کا شکار دھاول ہے، وہ قیام پاکستان کی روح میں بھی موجود ہے۔ سر اور ذہن ''اپنے نظریے'' کی علامت ہیں، جب کہ دھڑ اس دھرتی کی علامت ہے جو ثقافتی رنگا رنگی سے عبارت ہے، جس کی اپنی ہزاروں سال پرانی تاریخ ہے۔ اپنے دھڑ کے سلسلے میں، وہی مشکل پاکستانی تہذیب کے مباحث میں اس دھرتی کے سلسلے میں نظر آتی ہے۔ جس پر یہ ملک قائم ہے۔

بہر کیف دھاول کے پاس منفی امکانات کی کثرت ہے۔ وہ 'غیر' کی تصور میں بھی نفی نہیں کر سکتا، مدن سندری سے وصال نہیں کر سکتا کہ وہ کیسے ایک 'غیر' کے ساتھ اپنی دھرم پتنی سے وصال کرے۔ 'غیر' کی ظاہریت اس کے چوگرد پاؤں پسارے ہے۔ دھاول کی کشمکش ظاہر اور باہر پر غالب نہ آسکنے سے عبارت ہے۔ ایک بڑے ڈیل ڈول کا 'غیر' اس کے ذہن کو تباہ کرنے پر تلا ہے۔ منفی امکانات کی کثرت نے اسے پوری طرح بے بس کر دیا ہے۔ چناں چہ وہ دیو اندرشی سے اپنی گتھی سلجھانے کی درخواست کرتا ہے۔ ''سو باتوں کی ایک بات تُو نر ہے۔ مدن سندری ناری ہے۔ جا اپنا کام کر۔'' رشی کی اس بات سے آنکھوں پر پڑا پردہ ہٹ گیا۔ گویا وہ ایک التباس کا شکار تھا جس نے اس بات کو اس کی نظروں سے اوجھل کر دیا تھا کہ اس کی کم از کم ایک شناخت پوری طرح قائم و برقرار ہے: جنسی شناخت۔ اس نے بیچ جنگل سے گزرتے ہوئے مدن سندری کو ایسے دیکھا، جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اوشا کو دیکھا تھا، اور دھاول کی لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر مدن سندری بھی بھڑکی۔

ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے یہاں روح رعقل اور مادّے رجسم کی یک جائی امرِ محال ہے۔ ان کی کہانیوں میں کشمکش و تصادم کی شدت ہی نقطۂ عروج ہے۔ جب کہ انتظار حسین دھاول کے داخلی تصادم کو تو پیش کرتے ہیں، اور اس کی مدد سے شناخت کے بحران کو بھی سامنے لاتے ہیں، مگر اس بحران کو وقت کے ابدی پھیلاؤ میں ایک نقطہ تصور کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شناخت کا یہ بحران نہ تو ہمیشہ سے موجود تھا، اور نہ اس میں ابدیت ہے۔ روح اور جسم کی ثنویت کا کرب سہنا انسانی تقدیر نہیں۔ اسی لیے وہ دھاول کے یہاں 'غیر' کی موجودگی کو آنکھوں کا پردہ کہتے ہیں۔ دونوں کا خود کو نر اور ناری تسلیم کر لینا، درحقیقت اپنی اس اصل کی بازیافت ہے جسے اساطیر میں زرخیزی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ پرش اور پراکرتی کا وصال ہے۔ کپل منی کے سانکھیہ فلسفے کی رُو سے کائنات پرش اور پراکرتی کے اتحاد سے وجود میں آئی ہے، پرش شعور، عقل، روح کی علامت جب کہ پراکرتی لاشعور، جسم، مادّے کی علامت ہے۔ یہ دونوں لالسا کی مدد سے ایک دوسرے سے جڑتے ہیں۔ لالسا دونوں کی دوری اور غیریت کو ختم کرتی ہے، دونوں کے درمیان من و تو کے مکالمے کا آغاز کرتی ہے، اسی نوع کا مکالمہ جو پس نوآبادیاتی فکشن کی پہچان ہے اور دوری کا یہ خاتمہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا نقطۂ آغاز ہوتا ہے۔

حواشی

۱۔ فکشن، تاریخ کے آگے جھولی پھارے نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ ہر تاریخی واقعے کو منعکس کرنے کی پابندی بھی خود پر عائد نہیں کرتا۔ فکشن کی تاریخ میں بعض ادوار ایسے بھی آتے ہیں جب فکشن کی دہائیوں، بلکہ صدی سے بھی زائد عرصے تک کسی بڑے تاریخی واقعے کو اپنے قلب میں جگہ نہیں دیتا، اس کا رخ تاریخ کے متوازی، اور کبھی اس کے الٹ بھی ہوتا ہے۔ ہماری داستانیں اس کی اہم مثال ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ کوئی تاریخی واقعہ، یا تاریخ کا صدیوں پر محیط دورانیہ قرنوں بعد فکشن میں جگہ پاتا ہے۔

۲۔ افتخار جالب، لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر (کراچی: فرہنگ، ۲۰۰۱ء)، ۱۸۔

۳۔ یوں اس رائے کو تسلیم کر لیں تو پھر 'پھندنے' (اور 'فرشتہ' بھی) ہمیں واضح اور غیر مشتبہ مفہوم کا حامل محسوس ہونا چاہیے، کیوں کہ اشیا کے سلسلے میں کوئی ابہام نہیں ہوتا، اور بہ قول افتخار جالب چوں کہ کسی شے کا کوئی نعم البدل نہیں ہوتا، اس لیے شے کی تشخیص میں ذہن کسی اور شے کی طرف بھی نہیں بھٹکتا۔

۴۔ سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and the Unconscious (نیویارک و لندن: ہارپر پیرینیل ماڈرن تھاٹ، ۲۰۰۹ء (۱۹۵۸ء))، ۱۵۲۔

۵۔ چارلس شیفرڈس نے ژاک لاکان کے لسانی، نفسی نظریات سے بحث کرتے ہوئے، یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ دنیا زبان سے خارج نہیں ہوتی، بلکہ اس میں گم ہوتی ہے۔ دنیا کے زبان سے باہر ہونے اور زبان کی ساخت میں گم ہونے کا فرق سمجھنے کی ضرورت ہے۔ excluded interior اور intimate exterior چارلس شیفرڈس ہی کی اصطلاحات ہیں۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:
[Lacan and the Limits of Language (نیویارک: فوردھم یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۸ء)، ۱۳۲]

۶۔ دیگر جن ناولوں کو جادوئی حقیقت نگاری کا حامل تصور کیا جاتا ہے، ان میں حوان رلفو کا بنجر میدان (اردو ترجمہ: احمد مشتاق)، آئزابیل الینڈے کا The House of Spirit، ٹونی موریسن کا Nights at the Circus اور اینجلا کارٹر کا Beloved شامل ہیں۔

۷۔ کرسٹوفر وارنس، Magical Realism and Postcolonial Novel (نیو یارک: پال گریو میکملن، ۲۰۰۹ء)، ۳۔

۸۔ لوئیس پارکنسن زمورا، وینڈی بی فارس (مدیران)، Magical Realism: Theory, History, Community، (امریکا: ڈیوک یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء)، ۳۔

۹۔ ایضاً، ۶۔

۱۰۔ ادونس، Sufiism and Surrealism (عربی سے ترجمہ: جوڈتھ کمبر بیش) (لندن: ساقی، ۲۰۰۵ء)، ۶۳۔

۱۱۔ وینڈی بی فارس، Scheherzade's Childern: Magical Realism and Postcolonial

Tradition، مشمولہ، Magical Realism: Theory, History, Community (حسبِ گزشتہ بالا) ۱۶۳۔

۱۲۔ ایضاً، ۱۶۶۔

۱۳۔ انتظار حسین، شہر زاد کے نام (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء) ۱۹۰۔

۱۴۔ راجہ بکرم کو ایک فقیر روز ایک پھل دے جایا کرتا تھا، جسے وہ اپنے خزانہ دار کو دے دیتا۔ ایک روز وہ پھل اتفاقاً گرا تو ایک بندر کے پالتو بچے نے اٹھالیا۔ اس نے جھنجھوڑا تو معلوم ہوا کہ پھل کے اندر لش لش کرتا انمول رتن ہے۔ خزانے کے ملاحظے سے پتا چلا کہ پھل تو گل سڑ گئے، ان کی جگہ آنکھوں کو خیرہ کرتے رتن ہی رتن ہیں۔ بکرم نے اس فقیر سے کہا کہ وہ بدلے میں اس کی کیا خدمت کر سکتا ہے۔ فقیر نے کہا کہ وہ اسے تاریک رات میں برگد کے درخت تلے ملے۔ بادشاہ حسبِ وعدہ پہنچا۔ فقیر نے کہا کہ اسے ایک منتر سدھ کے سلسلے میں وہاں سے دور ایک درخت پر لاش لٹکی چاہیے، وہ بس اسے لے آئے۔ راجہ بکرم وہاں پہنچا۔ درخت کی اوپر کی شاخوں میں لٹکی لاش کو نیچے پھینکا تو اس نے ہیبت ناک چیخ ماری۔ بکرم سمجھا، شاید وہ ابھی زندہ ہے۔ جب بکرم نے لاش کو سہلایا تو معلوم ہوا کہ اس میں بیتال سرایت کر گیا ہے۔ بکرم اسے لے کے چلا تو بیتال نے کہا کہ راستہ طویل ہے، میں وقت گزاری کے لیے تمھیں کہانی سناؤں گا۔ تب بیتال نے بکرم کو کہانیاں سنانا شروع کیں۔ ہر کہانی ایک پہیلی کی مانند تھی۔ ہر کہانی کے آخر میں بیتال بکرم سے کہتا کہ اگر تو نے پہیلی کے صحیح جواب کو جانتے ہوئے چھپایا تو تمھارا سر سو ٹکڑوں میں بٹ جائے گا۔ بیتال پچیس کہانیاں سناتا ہے، اور سوائے آخری کہانی کے باقی ہر کہانی کے بعد واپس اسی درخت کی طرف جا پہنچتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے تحت شائع ہونے والی بیتال پچیسی (مؤلف: مظہر علی خاں ولا، مرتبہ: گوہر نوشاہی) میں یہ چھٹی کہانی ہے۔ توتا کہانی (حیدر بخش حیدری) میں بھی یہ کہانی موجود ہے۔ راقم کے پیشِ نظر سوم دیو کی Tales from the Kathasaritasagara ہے، جسے سنسکرت سے عرشیہ ستار نے انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔ دیکھیے:

[عرشیہ ستار، Tales from the Kathasaritasagara (نیو دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۴ء) ۱۸۹ تا ۲۳۳۔]

۱۵۔ ہنرخ زمر، "شر پر روح کی فتح"، مشمولہ اسیرِ ذہن (ترجمہ و تالیف: محمد سلیم الرحمان) (لاہور: ادارۂ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۸ء) ۱۵۱۔

۱۶۔ ایم ایم باختن، Tha Dialogic Imagination (مرتبہ: میکائل ہولکوسٹ؛ مترجم: کیرل ایمرسن و میکائل ہولکوسٹ) (امریکا: یونیورسٹی آف ٹیکساس پریس، ۱۹۸۱ء) ۳۹۔

۱۷۔ افلاطون، Phaedo (ترجمہ: چارلس ایس اسٹین فورڈ) (نیویارک: ولیم گوونس، ۱۸۵۴ء) ۱۰۹۔

۱۸۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء) ۲۷۴۔

۱۹۔ ایضاً، ۳۱۔

۲۰۔ ایضاً، ۲۵۴۔

۲۱۔ قرۃ العین حیدر، ''دیباچہ آگ کا دریا''، مشمولہ، قرۃ العین حیدر اُردو فکشن کے تناظر میں (مرتبین: حسن ظہیر، ڈاکٹر ممتاز احمد خان، شہاب قدوائی) (کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۲۰۰۹ء)، ۵۶۔

۲۲۔ ورجینا وولف، Orlando (نیویارک: روزیٹا بکس، ۲۰۰۲ء، (۱۹۲۸ء))۱۸۱ تا ۱۸۷۔

۲۳۔ قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا (متذکرہ بالا) ۴۰۲۔

۲۴۔ ایضاً، ۱۳۶۔

۲۵۔ ایضاً، ۴۲۷۔

۲۶۔ ایضاً، ۴۰۶۔

۲۷۔ ایضاً، ۳۹۵۔

۲۸۔ ایضاً، ۴۰۲ تا ۴۰۳۔

۲۹۔ بحوالہ انتونی اسٹیونس، Archetype:A Natural History of the Self (برطانیہ: روٹلیج اینڈ کیگن پال، ۱۹۸۲ء)، ۲۱۶۔

۳۰۔ ایضاً، ۲۱۵۔

۳۱۔ میخائل باختن، Problems of Dostoevsky's Poetics (مترجم و مرتب: کیرل ایمرسن) (لندن: یونیورسٹی آف مینوسٹا پریس، ۱۹۸۶ء) ۲۵۔

۳۲۔ بہ حوالہ آئیور بی نیومان، Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation، (برطانیہ: مانچسٹر یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء) ۱۳۔

۳۳۔ آندرے برٹن، Manifestoes of Surrealism (ترجمہ: رچرڈ سیور، ہیلن آر لین) (امریکا: یونیورسٹی آف مشی گن پریس، ۱۹۷۲ء، (۱۹۲۴ء))۔

۳۴۔ یورپ کے نوجوان فنکاروں نے اس جنگ کا ایک جواب ڈاڈائیت کی صورت دیا، جو اصل میں ہر شے کی نفی کرتی تھی۔ اس تحریک کے آغاز کی کہانی کافی دل چسپ ہے۔ یہ تحریک ۱۹۱۶ء میں زیورخ (سوئٹزرلینڈ) میں شروع ہوئی، مگر اس میں سوئٹزرلینڈ کا کوئی فنکار شامل نہیں تھا۔ پہلی عظیم جنگ کے دنوں میں یہ ملک یورپ بھر سے جنگ کے ستائے ہوئے لوگوں کی پناہ گاہ بن گیا تھا۔ لینن نے ڈاڈائیت کے مرکز (کے بارٹ وولٹیر، جو ایک نائٹ کلب تھا) کے بالکل قریب رہ کر روسی انقلاب کا خاکہ تیار کیا۔ مئی ۱۹۱۵ء میں ہیوگو بل اور ایمی ہیننگس جرمنی سے زیورخ پہنچے اور اگلے برس کے بارٹ وولٹیر قائم کیا، جو ڈاڈائیت کا مرکز بنا۔ اس کے بعد یورپ کے متعدد مہاجر تخلیق کار یہاں پہنچے، جن میں ٹرسٹن زارا، ہانس ریشٹر، مارسل جینکو اور ہانس آرپ قابل ذکر ہیں۔ یہ سب لوگ ایک ہی مقصد کے تحت سوئٹزرلینڈ میں جمع ہوئے، جو ہیولسن بیک کے مطابق یہ تھی: ''ہم میں سے کوئی اس جرأت کو نہیں سمجھ سکا تھا، جو قوم کے نظریے کی خاطر خود کو مار دیے جانے کی اجازت دینے کے لیے ضروری تھی۔ قوم کا نظریہ اپنی بہترین صورت میں پوستین اور چمڑے کے تاجروں کے

مفاد پسندوں، اور اپنی بدتر صورت میں نفسیاتی مریضوں پر مشتمل ہے، یہ لوگ اپنے جرمن آبائی وطن سے گوئٹے کی جلدیں اپنے تھیلوں میں ڈال کر نکلتے ہیں تاکہ فرانسیسی و روسی پیٹوں میں اپنی سنگینیں بھونک سکیں۔" چناں چہ ڈاڈائیت قوم پرستی، سائنسی عقل پرستی، مشینوں، ہتھیاروں کی نفی کرتی تھی۔ خود لفظ ڈاڈا کی کہانی بھی کم دل چسپ نہیں۔ ڈاڈا فرانسیسی لفظ ہے، جس کا مطلب ہے، بچے کا ایسا چھڑی نما کھلونا جس کے ایک سرے پر گھوڑے کا سر بنا ہو۔ ہیوگو بل اور ہیولسن بیک کو یہ لفظ فرانسیسی جرمن لغت میں ملا تھا، اور انھیں اپنے انوکھے پن اور ایمائیت کی وجہ سے پسند آیا، اور بعد میں یہی لفظ ان تمام فنکارانہ سرگرمیوں کے لیے مخصوص ہو گیا، جو کے بارٹ وولٹیر کے نائٹ کلب میں انجام دی جاتی تھیں۔

[دائٹ مار ایلگر، *Dadaism* (بون: مارسل ڈوچیمپ، ۲۰۰۴ء)۸ تا ۱۳۔]

۳۵۔ آندرے برٹن، *Manifestoes of Surrealism* (متذکرہ بالا) ۱۴۔

۳۶۔ مثلاً فرانسیسی مصنف چارلس دوبت (۱۹۲۵ء تا ۱۹۹۱ء) نے اعتراف کیا ہے کہ اس کے ناولوں پر راماین اور الف لیلہ و لیلہ کا اثر تھا۔ اسی طرح اطالوی مصورہ لیونورفنی (۱۹۰۸ء تا ۱۹۹۶ء) نے معاشرے کی مردانہ اقدار کے خلاف عورتوں کی بغاوت کے موضوع پر تصاویر کے لیے بنیادی خیال الف لیلہ و لیلہ سے لیا۔

[دیکھیے، کائتھ ایسپلے، Historical Dictionary of Surrealism (ٹورنٹو: دی سکیئر کرو پریس، ۲۰۱۰ء) ۱۷۶، ۱۹۹۔]

۳۷۔ آر پارتھا سرتھی، "The Example of Raja Rao" مشمولہ Word As Mantra: The Art of Raja Rao (مرتب: رابرٹ ایل ہارڈ گریو) (نئی دہلی: کتھا، ۱۹۹۸ء) ۲۲۔

۳۸۔ آصف فرخی، مقدمہ *Basti* (از انتظار حسین، ترجمہ: فرانسس پریچٹ) (نیویارک: نیویارک بک ریویو، ۲۰۱۳ء) xi۔

۳۹۔ گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء) ۱۳۲۔

۴۰۔ مثلاً سجاد باقر رضوی آخری آدمی کے دیباچے میں لکھتے ہیں: "انتظار حسین غالباً اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں، جنھوں نے انسانوں نے اخلاقی و روحانی زوال کی کہانی مختلف زاویوں سے لکھی ہے۔" آگے جن افسانوں کی توضیح کی ہے وہ 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' ہیں۔ دیکھیے:

[مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) ۳۶۹]

۴۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (متذکرہ بالا) ۳۸۴، ۳۹۰ تا ۳۹۱۔

۴۲۔ بہ حوالہ آئیور بی۔ نیومان، Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation (متذکرہ بالا) ۱۶۔

۴۳۔ اور خداوند نے موسیٰ سے کہا ہ، تو بنی اسرائیل سے یہ بھی کہہ دینا کہ تم میرے سبتوں کو ضرور ماننا

اس لیے کہ یہ میرے اور تمھارے درمیان پشت در پشت ایک نشان رہے گا، تا کہ تم جانو کہ میں خداوند تمھارا پاک کرنے والا ہوں ٥ پس تم سبت کو ماننا اس لیے کہ وہ تمھارے لیے مقدس ہے، جو کوئی اس کی بے حرمتی کرے، وہ ضرور مار ڈالا جائے۔ جو اس میں کچھ کام کرے، وہ اپنی قوم میں سے کاٹ ڈالا جائے ٥ چھے دن کام کاج کیا جائے لیکن ساتواں دن آرام کا سبت ہے جو خداوند کے لیے مقدس ہے۔ جو کوئی سبت کے دن کام کرے، وہ ضرور مار ڈالا جائے ٥ پس بنی اسرائیل سبت کو مانیں اور پشت در پشت اسے دائمی عہد جان کر اس کا لحاظ رکھیں ٥ میرے اور بنی اسرائیل کے درمیان یہ ہمیشہ کے لیے نشان رہے گا، اس لیے کہ چھے دن میں خداوند نے آسمان اور زمین کو پیدا کیا اور ساتویں دن آرام کر کے تازہ دم ہوا ٥

[کتاب مقدس یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ (لاہور: بائبل سوسائٹی، ۲۰۰۷ء) ۸۴۔]

۴۴۔ پھر تمھیں اپنی قوم کے ان لوگوں کا قصہ تو معلوم ہی ہے جنھوں نے سبت کا قانون توڑا تھا۔ ہم نے انھیں کہہ دیا کہ بندر بن جاؤ اور اس حال میں رہو کہ ہر طرف سے تم پر دھتکار پھٹکار پڑے۔ اس طرح ہم نے ان کے انجام کو اس زمانے کے لوگوں اور بعد کی آنے والی نسلوں کے لیے عبرت اور ڈرنے والوں کے لیے نصیحت بنا کر چھوڑا۔

[قرآن حکیم، سورۂ بقرہ، آیت ۶۵ (ترجمہ: مولانا مودودی، تفہیم القرآن، ۸۳ تا ۸۴۔)]

۴۵۔ حافظ عمادالدین ابوالفدا ابن کثیر، تفسیر ابن کثیر، جلد اوّل (ترجمہ: مولانا محمد جونا گڑھی) (لاہور: مکتبہ قدوسیہ، ۲۰۰۶ء) ۱۴۹ تا ۱۵۰۔

۴۶۔ ایڈورڈ ڈبلیو سعید، *The World, the Text and the Critic* (امریکا: ہاورڈ یونیورسٹی، ۱۹۸۳ء) ۳۹۔

۴۷۔ ہینیلوری منڈت، *Understanding Thomas Mann* (کولمبیا: یونیورسٹی آف ساؤتھ کیرولینا، ۲۰۰۴ء) ۱۶۶ اور ۱۶۷۔

۴۸۔ نند کمار، *Indian English Drama: A Study in Myths* (نیو دہلی: سروپ اینڈ سنز، ۲۰۰۳ء) ۱۲۶ تا ۱۲۸۔

۴۹۔ گوہر نوشاہی (مدون)، حاشیہ، بیتال پچیسی (از مظہر علی خاں ولا) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)، ص ۷۱ تا ۷۲۔

۵۰۔ سوم دیو، *Tales from the Kathasaritsagara* (نئی دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۴ء) ۲۱۸۔

۵۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (متذکرہ بالا) ۷۶۹۔

"دو جذبیت" کے تناظر میں شبلی کی تنقید کا تجزیہ

علی گڑھ اور سر سیّد سے شبلی کا تعلق 'دو جذبیت' یعنی تحسین و تنقید اور کشش و گریز کا بہ یک وقت حامل تھا؛ شبلی، علی گڑھ و سر سیّد کے مداح بھی تھے اور نقاد بھی۔ یہ بات درست ہے کہ شبلی کی ذہنی تشکیل میں علی گڑھ کا اہم حصّہ تھا، اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شبلی نے خود کو علی گڑھ کے اثرات سے آزاد کرنے کی اسی طرح کی کوشش کی، جو ایک بیٹا اپنے باپ سے جدا اپنی شناخت کے لیے کرتا ہے۔ شبلی کی تنقید پر بیش تر گفتگو میں بھی شبلی کے اسی دو جذبی رجحان کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ شبلی کی دو جذبیت کس حد تک 'ثقافتی علمیاتی' تھی، اور کہاں تک 'شخصی نفسیاتی' تھی؟ نیز وہ کہاں تک اس کے زیر اثر رہے اور کہاں اس کے اثر سے آزاد ہوئے؟

سیّد سلیمان ندوی کی حیاتِ شبلی اور شیخ محمد اکرام کی یادگارِ شبلی، شبلی کے دو جذبی رجحان کی جڑیں ان ذاتی نظریات میں تلاش کرتی ہیں، جو شبلی کے بچپن کے بعض خاص واقعات کے سبب انھوں نے اختیار کیے تھے۔ سر سیّد اور شبلی میں اختلاف کا بڑا نکتہ جدید تعلیم تھی۔ سیّد سلیمان ندوی نے شبلی اور سر سیّد کے اختلافات کے ذیل میں ایک واقعہ لکھا ہے:

> مولانا [شبلی] نے ندوہ کے کسی جلسے میں یا کہیں اور ایک تقریر میں فرمایا تھا کہ دوسری قوموں کی ترقی یہ ہے کہ آگے بڑھتے جائیں لیکن مسلمانوں کی ترقی یہ ہے کہ وہ پیچھے ہٹتے جائیں، پیچھے ہٹتے جائیں یہاں تک کہ صحابہ کی صف سے جا کر مل جائیں۔ سر سیّد کو اس تقریر پر بڑا غصہ آیا... چناں چہ اس کے خلاف انھوں نے سخت مضمون لکھا!

سر سیّد کو غصہ آنا ہی تھا۔ شبلی کی رائے نے ان کے ترقی کے تصوّر پر ضرب لگائی تھی۔ سر سیّد سمجھتے تھے کہ ترقی مستقبل پر نظر رکھنے کا نام ہے۔ سر سیّد ماضی کی کلیتاً نفی نہیں کرتے تھے، مگر شبلی کی مانند ماضی کی اس کی 'اصلی شکل' میں احیا کے حامی نہیں تھے۔ سر سیّد ماضی کی نئی تشکیل اور 'بازیافت' بہ معنی (reclamation) چاہتے تھے۔ دوسری طرف شبلی بازیافت کے بجائے احیا کے حامی تھے، پرانے عہد کی جرأت مندانہ اجتہادی تعبیر کے بجائے، اس کی قدیمی و اصلی شکل میں واپسی چاہتے تھے۔ (اس اعتبار سے شبلی کا فکر کا رشتہ اکبر سے قائم ہوتا ہے۔) اس سب کے باوجود شبلی کے خیالات کے ساتھ مسئلہ یہ نہیں تھا کہ وہ ماضی کے ایک خاص عہد کا رومانوی تصوّر رکھتے تھے، مسئلہ یہ

تھا کہ وہ اپنے دل میں ماضی کے ایک مثالی عہد کی لازوال محبت محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ زمانہ حال کی 'ناقص، جدید، انگریزی کی تعلیم' کی حمایت بھی کرتے تھے۔ مثالی و ناقص تصورات کا یہ عجب اجتماع تھا، جس میں وہ ایک دوسرے کے لیے ناگزیر بھی تھے، اور ایک دوسرے سے گریزاں بھی تھے! یہی نہیں، جدید تعلیم کے تعلق سے بھی شبلی کا نقش قدم جناب شیخ کی مانند یوں بھی تھا اور یوں بھی، یعنی دو جذبی میلان کا حامل تھا۔ سیّد سلیمان ندوی ہی نے لکھا ہے کہ:

> علی گڑھ تحریک کا دوسرا اثر ان پر یہ ہوا کہ انگریزی تعلیم کی ضرورت ان پر الم نشرح ہو گئی۔ اپنے عزیزوں اور برادری کے لوگوں کو اس کی تعلیم کی طرف متوجہ کرنے کا کام انھوں نے خود شروع کیا... علی گڑھ کے چار مہینے کے قیام کے بعد انھوں نے تہیہ کیا کہ اپنے شہر میں وہ انگریزی تعلیم کا ایک اسکول جاری کریں۔[۱]

ایک طرف علی گڑھ کے قیام کے چار مہینے شبلی کو انگریزی اسکول جاری کرنے کی تحریک دیتے ہیں، (اور بعد میں ندوہ کے نصاب میں انگریزی کی شمولیت پر اصرار بھی کیا) تو دوسری طرف اسی دوران میں وہ جدید تعلیم پر اپنے اوّلین تبصرے میں فرماتے ہیں۔

> یہاں آ کر میرے تمام خیالات مضبوط ہو گئے۔ معلوم ہوا کہ انگریزی خواں فرقہ نہایت مہمل فرقہ ہے۔ مذہب کو جانے دو، خیالات کی وسعت، سچی آزادی، بلند ہمتی، ترقی کا جوش برائے نام نہیں۔ یہاں ان چیزوں کا ذکر تک نہیں آتا، بس خالی کوٹ پتلون کی پیمائش گاہ ہے۔[۲]

کون سے خیالات مضبوط ہوئے؟ ظاہر ہے یہ وہی خیالات تھے جو بچپن میں قائم ہوئے، یا جنھیں انھوں نے مولانا فاروق چریاکوٹی سے سیکھا تھا۔ ان دونوں باتوں سے ایک ہی نکتہ واضح ہوتا ہے کہ شبلی کے یہاں سرسیّد، علی گڑھ، جدید تعلیم، انگریزی، ترقی وغیرہ کے ضمن میں باہم متخالف خیالات کی لہریں بہ یک وقت رواں تھیں۔ ایک طاقت ور لہر انھیں بچپن، ماضی، عہدِ گزشتہ کی طرف کھینچتی تھی، اور دوسری لہر جدید دنیا، اور حال کی جانب بلاتی تھی۔ چناں چہ شیخ محمد اکرام نے شبلی کی جدید تعلیم کی مخالفت کے اسباب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> شبلی کے باقی سب بھائیوں نے کالجوں میں تعلیم پائی، اور وہ اپنے گھر میں جدید کے خلاف قدیم کے ترجمان تھے، بلکہ شاید نفسیات کا طالب علم تو یہ کہے گا کہ ان کے تحت الشعور میں جدید تعلیم کی نسبت وہی خیالات و جذبات تھے، جو اپنے گھر میں سوتیلی والدہ کی نسبت تھے۔ تکمیلِ تعلیم کے بعد جب انھیں انگریزی نہ جاننے کی وجہ سے معمولی ملازمتیں بھی نہ ملیں تو انگریزی تعلیم کے خلاف ان کا غم و غصہ اور بڑھ گیا۔[۳]

حقیقت یہ ہے کہ شیخ محمد اکرام پہلے شخص ہیں جنھوں نے شبلی کے دو جذبی رجحان کو بہ یک

وقت 'شخصی، نفسیاتی' اور 'ثقافتی، علمیاتی' ٹھہرایا۔ انھوں نے اس جانب متوجہ کیا کہ کس طرح عوامی زندگی میں اہم کردار ادا کرنے والے شخص کی ذاتی وسماجی زندگی کی سرحدیں مٹ جاتی ہیں؛ اس کی لاشعوری پیچیدگی، اس کی علمی زندگی میں راہ پالیتی ہے، یا کیسے ایک نجی واقعے کی سرحد پگھل کر سماجی حقیقت سے جاملتی ہے! شیخ محمد اکرام کے مذکورہ اقتباس سے سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شبلی کے لیے انگریزی، ان کی سوتیلی والدہ کی طرح 'غیر کفو' تھی، جسے ان کے والد کی مانند حکمرانوں نے زبردستی مسلط کیا تھا؟ کیا شبلی اپنی روایت، مادری زبان سے وہی محبت کرتے تھے، جو انھیں اپنی حقیقی ماں سے تھی؟ کیا شبلی یہ خیال بھی کرتے تھے کہ انگریزی نے سوتیلی والدہ کی طرح، مادری زبان وکلچر کی جگہ لینے کی کوشش کی؟ شیخ محمد اکرام کی توجیہ سے یہ سب سوالات پیدا ہوتے ہیں، اور ہمیں شبلی کے دوجذبی رجحان کی نفسیاتی وجوہ کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ شبلی کی ذاتی زندگی کا دبدھا یہ تھا کہ اپنی سوتیلی والدہ کو ناپسند کرنے کے باوجود، وہ اس امر کو تسلیم کرنے پر مجبور تھے کہ وہ ان کے والد کی جائز بیوی، اور ان کی والدہ تھی۔ شبلی کے شخصی جذبات کا تصادم اس 'حقیقت' سے تھا جو سماجی وثقافتی دنیا میں خود کو جائز اور بجا ثابت کرنے کی 'پوزیشن' میں تھی۔ یہی وجہ تھی کہ شبلی کا دوجذبی رجحان، محض ایک شخصی، نجی معاملہ نہیں، ایک ثقافتی معاملہ تھا۔

قصہ یہ ہے کہ دوجذبیت، انیسویں صدی کے اواخر اور اوائل بیسویں صدی کی ثقافتی فضا پر اس درجہ چھائی ہوئی نظر آتی ہے کہ اس سارے عرصے کی علمیات میں بھی سرایت کرتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ نکتہ تھوڑا تفصیل طلب ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے نصف تک برصغیر کی سماجی وثقافتی دنیا پر نوآبادیات غالب تھی۔ اس دنیا میں، اور اس دنیا کے جو معانی قائم کیے جا رہے تھے، وہ دوجذبی حالت کے تحت قائم کیے جارہے تھے۔

نوآبادیات اور دوجذبیت کے تعلق پر سب سے پہلے ہومی بھابھا نے لکھا تھا۔ بھابھا نے استعمار کار اور استعمار زدہ کے رشتے کی وضاحت میں کہا کہ اس میں صرف مزاحمت یا صرف متابعت نہیں ہوتی، بلکہ دوجذبیت یعنی Ambivalence ہوتی ہے۔ بھابھا دوجذبیت کو استعمار کار اور استعمار زدہ دونوں کے یہاں دیکھتے ہیں۔ بھابھا کی بنیادی دلیل یہ ہے کہ:

''نوآبادیاتی کلامیہ (Colonial Discourse) دوجذبی ہونے پر مجبور ہے، کیوں کہ اس کلامیہ کا یہ منشا کبھی نہیں ہوتا کہ استعمار زدہ کبھی، استعمار کار کی ٹھیک ٹھیک نقل بنیں، اس لیے کہ یہ خطرناک ہوگا۔ مثال کے طور پر بھابھا چارلس گرانٹ کی مثال دیتے ہیں، جس نے ۱۷۹۲ء میں ہندوستانیوں میں عیسائیت کی ترویج کی خواہش کی، مگر اسے یہ پریشانی بھی لاحق ہوئی کہ کہیں اس سے یہ لوگ آزادی کے لیے سرکش نہ ہوجائیں۔

لہٰذا گرانٹ نے اس کا یہ حل نکالا کہ عیسائی عقائد کو ذات پات کی تفریق سے آمیز کردیں، تا کہ جزوی اصلاح ہو، اور انگریزی آداب کی کھوکھلی نقل کی ترغیب ہو۔[۵]

'جزوی اصلاح' دوجذبیت کو جنم دیتی ہے۔ وہ انگریزی آداب کی نقل کرتے ہیں، مگر اس 'یورپی روح' سے نابلد رہتے ہیں، یا ناپسند کرتے ہیں جس نے یورپ میں روشن خیالی پیدا کی، اور علوم کی آزادانہ تخلیق کو ممکن بنایا۔ دوسری طرف انگریزی آداب کی نقل میں انگریزی آداب کا مضحکہ اُڑانے کی راہ بھی ہموار ہوتی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے دوجذبیت کی مزید وضاحت ضروری ہے۔

دوجذبیت، نفسی صورتِ حال ہے جو کسی ایک معروض کے سلسلے میں دو متضاد و متصادم جذبات و خیالات سے پیدا ہوتی ہے۔ دوجذبیت کی کم از کم تین حالتیں ہیں: مرتکز، منتشر اور متذبذب۔ یعنی اگر ایک ہی وقت میں کسی شے کے سلسلے میں محبت و نفرت ہو، اور دونوں میں یکساں شدت ہو تو یہ مرتکز حالت ہے، اور اگر کسی وقت تحسین کے خیالات اور کسی وقت تنقیص کے خیالات ہوں تو یہ دوجذبیت کی منتشر حالت ہے، کبھی ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ کسی شے کی آرزو اور ترک کے جذبات ہم قرین (overlap) ہونے لگتے ہیں، اسے تذبذب کی حالت کہا جا سکتا ہے۔ (آخری دو حالتوں کو دُہری شعور کا نام بھی دیا جا سکتا ہے، جسے ہم نے سرسید و اکبر کے مطالعے میں پیشِ نظر رکھا ہے۔) مثلاً شکیل بدایونی کا یہ شعر:

ہم ترکِ ربط و ضبطِ محبت کے باوجود
سو بار کھنچ کے کوچۂ جاناں میں آ گئے

متذبذب حالت کو پیش کرتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں دوجذبیت کی ان مختلف حالتوں کا ذکر نہیں کیا گیا، مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے بغیر ہم نہ تو استعمار کار اور استعمار زدہ کے رشتے کی سب نزاکتوں کو سمجھ سکتے ہیں، اور نہ ان تمام کلامیوں کی صحیح نوعیت سے آگاہ ہو سکتے ہیں جنھیں استعمار کاروں نے شروع کیا، یا جنھیں استعمار زدوں نے قبول کیا، یا جنھیں استعمار زدوں نے وضع کیا۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، دوجذبیت نفسی حالت ہے، اور پیچیدہ نفسی حالت ہے۔ جو بات اسے پیچیدہ بناتی ہے، وہ متضاد احساسات کے ذریعے معروض یا دنیا کی تعبیر ہے۔ ہم اپنے ایک قسم کے احساس یا ملتے جلتے احساسات کے ذریعے بھی دنیا کے معنی متعین کرتے ہیں، اور یہ معنی عموماً احساس یا احساسات کے مجموعے کے 'لسانی مساوی' (linguistic equivalent) تلاش کرنے کی کوشش ہوتے

ہیں۔ متضاد احساسات، کسی ایک احساس کی مرکزیت کو قائم نہیں ہونے دیتے؛ ایک احساس دوسرے، مختلف احساس سے اولنے بدلنے کی جستجو میں رہتا ہے، اور احساس کا یہ تحرک، یا اضطراب نہ صرف نفسی توانائی کو بڑھاتا ہے؛ یعنی تحسین و تنقیص میں مبالغے، محبت و نفرت میں شدت پیدا کرتا ہے، بلکہ انسان کی 'جذباتی یادداشت' اور 'علم پر مبنی یادداشت' کو مہمیز بھی کرتا ہے۔ یہ تینوں باتیں معروض یا دنیا کی تعبیر پر اثرانداز ہوتی ہیں؛ یعنی تحسین و تنقیص میں ایک جذباتی، مبالغہ آمیز پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے؛ ان علامتوں، کہانیوں کو ابھارا جاتا ہے، جن سے دوجذبیت کی زد پر آئے ہوئے شخص کو جذباتی وابستگی ہوتی ہے (دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں!)، اور دنیا و معروض کی ان باتوں کا ذکر کیا جاتا ہے جو محض معلومات کا درجہ رکھتی ہیں۔ تاہم دو جذبیت، جذباتی یادداشت کو شدت سے، مہمیز کرنے کا میلان رکھتی ہے۔ جیسے شبلی کے یہاں انگریزی کے سلسلے میں ان کی سوتیلی والدہ سے متعلق جذباتی یادداشت مہمیز ہوئی، اور کیا عجب کہ یہی یادداشت پھر انھیں قدیم اسلامی تاریخی ادوار کی طرف متوجہ کر گئی ہو! بہر کیف دو جذبی حالت میں ماضی کے وہ قصے، واقعات، روایات، زمانے اچانک یاد آنے لگتے ہیں، اور تخیل و تعقل دونوں پر اثرانداز ہونے لگتے ہیں، جن سے لوگوں کو جذباتی وابستگی رہی ہوتی ہے۔ یعنی نئی لفظیات اور نیا اسلوب رونما ہونے لگتا ہے۔ اسی ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ دوجذبیت کی حالت میں قائم کیے گئے معانی میں 'مرکزیت' نہیں ہوتی۔

دوجذبیت کی حالت میں قائم کیے گئے معانی کو سماجی و ثقافتی دنیا میں ظاہر ہونا ہوتا ہے، اس بنا پر دوجذبیت محض نجی، شخصی نفسی حالت نہیں رہتی... یوں بھی کوئی اظہار جب لسانی پیرایہ اختیار کرتا ہے تو وہ نجی نہیں رہ جاتا؛ کیوں کہ لسانی پیرایہ اختیار کرتے ہی وہ باہر کی طرف، دوسروں کی طرف جست بھرتا ہے، اور یہ موقع پیدا کرتا ہے کہ اس کی تفہیم 'باہر' اور 'دوسرے' کے تناظر میں کی جائے، یا زیادہ مناسب لفظوں میں کوئی بھی لسانی اظہار اپنے قارئین و سامعین تک رسائی کے دوران ہی میں اپنے اندر سے ایک رخنہ نمودار کرتا ہے، جس میں 'دوسرا' اور 'باہر' کا تناظر داخل ہو سکتا، اور اس کی 'نجی دوشیزگی' غارت کر سکتا ہے... دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ دوجذبیت اپنی بنیاد میں داخلی نفسیاتی حالت ضرور ہے، مگر اپنے ظہور میں خارجی ہے، یعنی سماج و ثقافت کی طرف امڈنے کا میلان رکھتی ہے۔

دوجذبیت بیگانگیِ محض کی حالت نہیں ہے؛ یہ تعلق و ترکِ تعلق کی جدلیات کی مدد سے معروض سے مسلسل وابستہ رہتی ہے۔ اسی کیفیت سے متعلق مظفر علی اسیر کا کیا اچھا شعر ہے: باقی ابھی ہے ترکِ تمنا کی آرزو، کیوں کر کہوں کہ کوئی تمنا نہیں مجھے؛ جس طرح ترکِ تمنا کی آرزو، تمنا کی نفی و اثبات کا کھیل ہے،

اسی طرح دو جذبیت بھی نفی و اثبات کی جدلیات کو پیش کرتی ہے۔ معروض و دنیا کی نفی کے عمل میں اس کا اثبات کیا جاتا ہے، اور اس کے اثبات میں نفی کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ یوں دو جذبیت، معروض سے اپنے تعلق اور معروض کے معنی کو مسلسل 'بے مرکز' رکھتی ہے، منتشر کیے رکھتی ہے، اس کے کسی ایک قطعی بیانیے کو قائم ہونے نہیں دیتی، اپنی جذباتی دنیا میں اس کی حاکمیت کو مسلط نہیں ہونے دیتی؛ اس کے کسی واحد، یکساں، متجانس معنی کو اندر ہی سے کھدیڑتی رہتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں دو جذبیت مزاحمت ہوتی ہے، مگر کھلی جارحیت نہیں۔ اس کا دائرہ عمل اپنے معروض کی تعبیریت (hermeneutics) ہوتا ہے، عملی سیاست نہیں۔ یہ ان بیانیوں، کلامیوں، تحریروں میں ظاہر ہوتی ہے، جنھیں ایک معروض کا علمی و تعبیری سطحوں پر سامنا کرنے کے لیے وضع و اختیار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ انیسویں صدی کے اواخر اور اوائل بیسویں صدی کی اُردو تحریریں جس نوع کی تعبیریت کی حامل ہیں، وہ اپنی اصل میں دو جذبی ہے۔

☆☆☆

سرسیّد، آزاد، شبلی، حالی، نذیر احمد کے لیے معروض 'یورپ' تھا۔ ان سب کے یہاں ہمیں یورپ کے سلسلے میں، کم یا زیادہ دو جذبی رجحان ملتا ہے؛ وہ یورپ کی آرزو بھی کرتے ہیں، یورپ کی نقل کی سعی بھی کرتے ہیں اور یورپ کی آرزو اور نقل کرنے والوں پر تنقید بھی کرتے ہیں۔ وہ یورپ کی تہذیب، زبان، ادبیات، آداب، طرزِ حکومت، علمی کارناموں کی مدح سرائی کر کے ان کی مانند عظمت کے حصول کی تمنا بھی کرتے ہیں، اور یورپ کی علمی روایات میں تعصب کا ذکر بھی کرتے ہیں، اور اپنے قارئین کو خبردار کرتے ہیں۔ یعنی یورپ ایک پدری شبیہ (father figure) ہے، جس سے ہمارے لکھنے والوں کا تعلق ایڈی پس تعقید کی طرح پیچیدگی کا شکار ہے۔ وہ عظمت کا تصور پدری شبیہ سے مستعار لیتے ہیں، مگر ساتھ ہی عظمت کے حصول میں اس پدری شبیہ کو حائل بھی دیکھتے ہیں۔ یہاں ہم صرف شبلی کے یہاں سے مثالیں پیش کرنا چاہتے ہیں۔

یورپ نے کسی زمانے میں مسلمانوں کے خلاف جو خیالات قائم کر لیے تھے، ایک مدت تک وہ علانیہ اس طریقے سے ظاہر کیے جاتے تھے کہ مذہبی تعصب کا رنگ صاف نظر آتا تھا... لیکن جب یورپ میں مذہب کا زور گھٹ گیا اور مذہبی ترانے بالکل بے اثر ہو گئے تو اس پالیسی نے دوسرا پہلو بدلا۔ اب یہ طریقہ چنداں مفید نہیں سمجھا جاتا کہ مسلمانوں کی نسبت صاف صاف متعصّبانہ الفاظ لکھے جائیں، بلکہ بجائے اس کے یہ دانش مندانہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے کہ اسلامی حکومتوں، اسلامی قوموں، اسلامی معاشرت کے عیوب تاریخی پیرائے میں ظاہر کیے جاتے ہیں۔ اور عام تصنیفات، قصوں، ناولوں، ضرب المثلوں کے ذریعے وہ لٹریچر

میں اس طرح جذب ہو جاتے ہیں کہ تحلیل کیمیاوی سے بھی جدا نہیں ہو سکتے۔ یورپ میں مصنفین کا دائرہ بہت وسیع ہے، اور اس وجہ سے ان میں متعصب، نیک دل، ظاہر بیں، دقیق النظر ہر درجے اور ہر طبقے کے لوگ ہیں، لیکن ترکوں کے ذکر میں وہ اختلاف مدارج بالکل زائل ہو جاتا ہے۔[۶]

عجیب بات یہ ہے کہ یورپ نے فارسی زبان کے ساتھ مسلمانوں سے زیادہ اعتنا کیا۔ مسلمانوں کو اسلام سے قبل فارسی زبان کی ایک تصنیف کا بھی پتا معلوم نہ تھا، لیکن یورپ نے ان تصنیفات کا اس قدر سرمایہ جمع کر لیا کہ زردشت سے لے کر نوشیرواں کے عہد تک زبان کی پوری تاریخ مرتب ہو گئی۔[۷]

ان دو اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ یورپ متعصب و مکار بھی ہے اور علم دوست و نیک دل بھی ہے؛ ظاہر بیں بھی ہے اور دقیق النظر بھی۔ یہی دو جذبی رجحان یورپ اور اس کے جملہ مظاہر، جیسے انگریزی تعلیم، انگریزی تہذیب، جدید علوم اور خود انگریزوں کے ضمن میں ہمیں شبلی اور ان کے معاصرین کے یہاں ملتا ہے، تاہم سب کے یہاں اس رجحان کی حالتیں مختلف ہیں۔ شبلی کے یہاں ہمیں منتشر اور متذبذب حالت ملتی ہے۔ یعنی شبلی کسی وقت یورپ کے علمی کارناموں کی تحسین کرتے ہیں، اور کسی دوسرے وقت انھی کارناموں میں خرابیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ نیز بعض اوقات ایک ہی سانس میں یورپ کی عظمت و پستی کا ذکر کرتے ہیں۔

پہلی نظر میں شبلی کا رویہ محض ایک انصاف پسندانہ علمی رویہ محسوس ہوتا ہے کہ کسی معروض کی خرابیوں کے بیان کے ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں کا بھی اعتراف کیا جائے۔ لیکن جب ہم اس علمی رویّے کا مطالعہ نوآبادیاتی سیاق میں کرتے ہیں تو ہم پر کھلتا ہے کہ یہ ایک نئی حسیت اور نئی علمیات ہے: تضاد کو بہ یک وقت گرفت میں لینے کی حسیت، اور جدلیاتی تصور کے تحت معنی یابی کی علمیات۔ نیز ایک ایسی طاقت سے معاملے کی حکمتِ عملی بھی ہے، جو ارد گرد، یہاں وہاں، تعلیم، ثقافت، سیاست، زبان، زبانوں کی درجہ بندی، ذرائع ابلاغ، عمارتوں، دفتروں، اداروں، کتابوں، بیانیوں کی صورت موجود ہے، اور چھا جانے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے۔ وہ طاقت فاصلہ پسند کرتی ہے، مگر ایک ایسا فاصلہ جہاں سے وہ اپنے اثبات و اجارے کے تاثر کی نہایت پُر اثر اور پُرشکوہ ترسیل کر سکے، یعنی محکوموں کے دل میں اپنی نقل کی آرزو پیدا کر سکے، مگر اس آزادی و علم سے دور رکھ سکے، جس کے بل پر وہ حکمرانی کر رہی ہے۔ وہ ایک کثیر سمتی معروض ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر اور اوائل بیسویں صدی میں 'یورپ' محض ایک براعظم نہیں سمجھا گیا تھا، بلکہ مذکورہ طاقت کا بت ہزار شیوہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں 'یورپ' نمائندگی کا ایک ہشت پہلو نظام تھا۔ چناں چہ یورپ کا ذکر کرتے ہوئے، یا کسی یورپی خیال، یورپی علم، یورپی تہذیب، یورپی مصنف سے بحث کرتے ہوئے،

طاقت کا بت ہزار شیوہ بنیادی حوالہ بن جاتا تھا؛ نمائندگی کا ہشت پہلو نظام، دلیل و منطق اور استنباط نتائج پر اثر انداز ہوتا تھا۔

شبلی کی تنقید پر دو جذبیت کی علمیات کا اثر ہے۔ اس اثر کی پہلی صورت یہ ہے کہ ان کی تنقید میں جہاں جہاں یورپ سے استفادے کی کوشش ملتی ہے، وہاں یورپ کے لیے کشش و گریز کے میلانات بہ یک وقت ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ یورپی ارسطو، جان اسٹوارٹ مل، ہنری لوئیس اور نامعلوم یورپی مصنفین کے خیالات کو مستند بنا کر بھی پیش کرتے ہیں، اور ان کے استناد کو چیلنج بھی کرتے ہیں۔ کہیں تو یہ صورت بھی پیدا ہوئی ہے کہ شاعری کی حقیقت سے متعلق ایک یورپی مصنف کے ایک خیال سے اختلاف کرتے ہیں، اور آگے چل کر اسی خیال کو قطعی دلیل بناتے ہیں، یعنی یورپ ان کی تحسین اور تنقید کا بہ یک وقت محور بنتا ہے۔ مثلاً شعر العجم کی پہلی جلد میں شعر کی حقیقت سے بحث کرتے ہوئے جان اسٹوارٹ مل کی رائے درج کر کے اس سے اختلاف کرتے ہیں۔

> جو کلام اس قسم کا ہوگا کہ اس سے جذباتِ انسانی برانگیختہ ہوں اور اس کے مخاطب حاظرین نہ ہوں، بلکہ انسان خود اپنا مخاطب ہو، اس کا نام شاعری ہے۔ مل صاحب کی یہ تعریف اگرچہ نہایت باریک بینی پر مبنی ہے، لیکن اس سے شاعری کا دائرہ نہایت تنگ ہو جاتا ہے، اور اگر معیار ہی معیار قرار دیا جائے تو فارسی اور اُردو کا دفتر بے پایاں بالکل بے کار ہو جائے گا۔[۸]

شعر العجم کی چوتھی جلد میں ایک بار پھر مل صاحب کی تقریر (جو دراصل ان کے مضمون کا ترجمہ ہے) کا مذکورہ حصّہ درج کرتے ہیں، مگر اس مرتبہ اس رائے کو شاعری کی حقیقت کے ضمن میں حتمی دلیل بناتے ہیں۔

> اصلی شاعر وہی ہے جس کو سامعین سے کچھ غرض نہ ہو... شاعر اگر اپنے نفس کے بجائے دوسروں سے خطاب کرتا ہے، دوسروں کے جذبات کو ابھارنا چاہتا ہے؛ جو کچھ کہتا ہے، اپنے لیے نہیں بلکہ دوسروں کے لیے کہتا ہے تو شاعر نہیں خطیب ہے۔ اس سے یہ واضح ہوگا کہ شاعری تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس کا نتیجہ ہے۔[۹]

غور کیجیے: ابتدا میں شبلی نے یہ رائے قائم کی کہ اگر مل صاحب کی اس بات سے اتفاق کر لیا جائے کہ شاعری میں انسان اپنا مخاطب آپ ہوتا ہے تو فارسی اور اُردو کا دفترِ بے پایاں بے کار ہو جائے گا، مگر آگے چل کر اسی شاعری کو حقیقی شاعری قرار دیتے ہیں جو دوسروں کے لیے نہیں، اپنے لیے لکھی گئی ہو۔ جو شخص دوسروں کے لیے کہتا یا لکھتا ہے، وہ اب شبلی کی نظر میں شاعر نہیں خطیب ہے، کیوں کہ 'خطیب دوسروں کے جذبات کا نباض ہوتا ہے'۔ پہلے شبلی کے یہاں

شاعری کا جو تصور علمی طور پر ناقص اور مقامی شاعری کے لیے اجنبی وغیر تھا، آگے وہی تصور شاعری کا مثالی تصور اور معیار ہے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ دونوں آرا میں وہی شدت ہے جو ہمیں دو جذبی میلان میں نظر آتی ہے، یعنی ایک ہی شے کے انکار اور اثبات میں یکساں نوعیت کی شدت ہوتی ہے۔

شبلی کی تنقیدی آرا میں تضاد و تردید کے در آنے کا سبب ہم ان کے حافظے کی کمزوری میں نہیں تلاش کر سکتے۔ حافظہ دھوکا دے سکتا ہے، ایک خیال کو ذہن سے محو کر سکتا ہے، مگر نیا استدلال نہیں دے سکتا۔ شبلی جب اپنی پہلی رائے کے برعکس رائے قائم کرتے ہیں تو ایک نیا استدلال بھی لاتے ہیں۔ اس نئے استدلال کا اہم جز شاعر و خطیب کا موازنہ ہے (گو یہ استدلال بھی مل سے ماخوذ ہے) گویا شبلی شاعری کی حقیقت کے سلسلے میں دو مختلف وقتوں میں دو مختلف استدلال پیش کرتے ہیں۔ اسی مقام پر ایک اور بات بھی توجہ چاہتی ہے۔ شبلی نے یہاں شاعر اور خطیب میں جس فرق کا ذکر کیا ہے، اور جس طرح شاعری کو ’تنہا نشینی‘ اور خطابت کو ’مجلس آرائی‘ کا استعارہ بنایا ہے، کیا وہ شخصی و نجی زندگی اور سماجی و ثقافتی زندگی کی اسی جدلیات کی تمثیل نہیں ہے، جو دو جذبیت کی روح رواں ہے؟

مل ایک اہم فلسفی، مگر معمولی نقاد تھے۔ برسبیل تذکرہ یہ وہی فلسفی تھے جنھوں نے اپنی کتاب On Libertry میں لکھا ہے کہ شخصی آزادی کا تصور یورپیوں کے لیے مناسب ہے، مگر ’’وحشیوں پر حکومت کرنے کے لیے مطلق العنانیت (despotism) ایک جائز طریقہ ہے، بشرطیکہ مقصد ان کی اصلاح ہو۔‘‘[۱] یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ اس امر کو طے کرنے کا اختیار ’مہذب یورپ‘ کو تھا کہ وحشی کون ہیں، اور ان کی اصلاح کے لیے کیا کیا طریقے اختیار کیے جانے مناسب ہیں۔ خیر! مل نے ۱۸۳۳ء میں Thoughts on Poetry and its Varieties کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا، جس کے کچھ حصوں کا ترجمہ شبلی نے شعر العجم کی پہلی اور چوتھی جلد کے شروع میں درج کیا ہے۔[۱۱] مل نے شاعری کا وہی رومانوی تصور دہرایا ہے جسے ورڈز ورتھ نے پیش کیا تھا، اور کہیں بہتر انداز میں شیلے نے اپنے مضمون Defence of Poetry میں واضح کیا تھا۔

مل نے شاعری کی تعریف یہ کی: شاعری جذبات پر اثر کرتی ہے۔ یہ تصور ورڈز ورتھ نے پیش کیا تھا، اور اسی بنا پر شاعری کو سائنس سے ممیز کیا تھا۔ سائنس حقائق سے، جب کہ شاعری حسیات اور جذبات سے متعلق ہوتی ہے۔ شبلی بھی اسی خیال کو دہراتے ہیں۔ جہاں تک مل کے اس تصور کہ ’شاعری تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس کا نام ہے‘ کا تعلق ہے، اسے شیلے نے واضح کیا تھا۔ شیلے

نے شاعری کو الہام کے بجائے، تخلیق کہا۔

شاعر تخلیق کرتا ہے، لیکن اس کی تخلیق، اس کا واہمہ نہیں ہے۔ شاعری ان میلوں کو پیش کرتی ہے، جو آفاقی فطرت اور وجود میں مشترک ہیں، اور نظم اس زندگی کی مکمل تمثال ہے جو ابدی صداقت میں ظاہر ہوتی ہے۔[۱۲]

اس طور شاعر کی تنہانشینی کا جواز پیدا ہو جاتا ہے، وہ خلوت میں نفسِ خود پر مرکوز ہو کر نفسِ انسانی اور ماہیتِ وجود تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ یعنی نفسِ خود میں نفسِ انسانی مضمر ہے؛ ذاتِ خود کا عرفان، ذاتِ انسانی کا عرفان ہے۔ یعنی 'ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو'۔ لہٰذا شاعر جب خود کو مخاطب کرتا ہے تو دوسروں سے لاتعلق نہیں ہو جاتا۔

بایں ہمہ یہ سوال باقی رہتا ہے کہ کیا شاعر نفسِ خود میں نفسِ اجتماعی کو دریافت کرتا ہے، یعنی ایک بڑی حقیقت جو روزمرہ کے محدود شعور کی وجہ سے نظروں سے اوجھل تھی، اسے شعری مراقبے کے ذریعے دریافت کرتا ہے، یا وہ شاعری کی صورت ایک ایسی ہیئت خلق کرتا ہے، جس میں نفسِ اجتماعی رونما ہو سکتا ہے؟ اگر ہم رومانوی فلسفے کو دیکھیں تو دوسری بات درست نظر آتی ہے۔ رومانوی نقادوں نے تخیل کو غیر معمولی اہمیت دی تھی۔ اس سے پہلے کلاسیکی تنقید یونانیوں کے نظریۂ نقل پر انحصار کرتی تھی۔ نظریۂ نقل یہ باور کراتا ہے کہ، نفسِ خود میں نفسِ اجتماعی ہوتا ہے۔ شاعر بس یہ کرتا ہے کہ اس پر پڑی گرد جھاڑتا ہے، اور اس کی نقل کو تیار کر کے، اسے ظاہر کر دیتا ہے۔ دوسری طرف تخیل 'دریافت' کے بجائے 'تخلیق' کرتا ہے، اور تخلیق کو انسانی عمل سمجھتا ہے، نہ کہ الہام۔ تخیل نئی ہیئتیں خلق کرتا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہاں ہمیں داخلی اور خارجی ہیئت میں فرق کرنا چاہیے۔ خارجی ہیئت (جیسے غزل، مثنوی، نظمِ معریٰ و آزاد نظم) ایک ثقافتی اور اجتماعی شے ہے، جب کہ داخلی ہیئت انفرادی شے ہے۔ داخلی ہیئت کا تعلق کسی خیال یا تجربے کو کسی خاص ترتیب، یا بے ترتیبی، کسی خاص استدلال، یا بغیر استدلال کے پیش کرنے سے ہے۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ داخلی ہیئتیں میکانکی نہیں ہوتیں (خارجی ہیئتیں بالآخر میکانکی ہو جاتی ہیں)، یہ نئے خیالات، نئے مطالب کے اظہار سے ایک نامیاتی رشتہ رکھتی ہیں، یعنی ہر نیا خیال، اپنی ہیئت، اپنا اسلوب اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب ہم کسی شعر یا نظم کے خیال کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں تو اسے اس کی ہیئت سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ چناں چہ جسے نفسِ اجتماعی کہا گیا ہے، وہ نئی شعری ہیئت کا مرہون ہے، اسے دریافت نہیں کیا جاتا، خلق کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر دیگر انسانوں سے اپنا رشتہ دریافت نہیں

کرتا، اپنی غیر معمولی تخلیقی قوت، یا 'داخلی اور موضوعی غور وفکر' کی مدد سے نیا رشتہ خلق کرتا ہے۔ شبلی کو اوّل رومانوی شاعر کا یہ تصور اپنی روایت کے لیے اجنبی لگا؛ غالباً شبلی نے یہ سمجھا کہ جس شاعر کا مخاطب خود اس کا نفس ہے، وہ ضرور باقی سب سے لاتعلق ہے، جب کہ فارسی و اُردو شاعری میں انھیں اپنے ہم نفسوں سے لاتعلقی کا تصور ہی محال لگا۔ مگر بعد میں شبلی نے 'تنہا نشینی' اور 'مطالعۂ نفس' کے مضمرات سے آگاہ ہو کر انھیں قبول کر لیا۔

☆☆☆

یہاں اصل مسئلہ شاعر سے زیادہ موضوعِ انسانی (human subject) کے تصور کا تھا۔ رومانوی شاعری میں موضوعِ انسانی خود مختار ہے اور لازماں ہے، آفاقی ہے، ہر جگہ اور ہر لمحہ موجود ہے۔ یہ The Asolute Self اور The World Soul ہے۔ ایک طرح سے یہ، ذاتِ مطلق کی مترادف اور مقابل ہے۔ رومانویت نے موضوعِ انسانی کو عظمت، شکوہ اور تمام ممکنہ اوصاف سے متصف کیا، اسے دیگر موجودات کی طرح دنیا کا ایک مقصد قرار نہیں دیا، بلکہ اسے دنیا کا خالق کہا۔ اس میں وہی اعتمادِ ذات ہے جسے اقبال نے 'تُو شب آفریدی، چراغ آفریدم / سفال آفریدی، ایاغ آفریدم' میں پیش کیا ہے۔ دنیا کو موضوعِ انسانی معرضِ فہم میں لا کر گویا اسے تخلیق کرتی ہے؛ اسے دسترس میں لا کر تسخیر کرتی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر دل چسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ شبلی کے زمانے تک موضوعِ انسانی کے اس تصوّر کو توسیع پسند یورپی ممالک نے سیاسی ہتھیار کے طور پر بھی استعمال کرنا شروع کر دیا تھا۔ وہ یہ دلیل قائم کرنے لگے تھے کہ خود مختار ذات اگر فطرت تسخیر کر سکتی ہے تو دوسری قوموں کو کیوں نہیں؟ نیز موضوعِ انسانی کی آفاقیت کے تصور کو پھیلا کر یہ کہا گیا کہ جس طرح نفسِ انسان کی ساخت یکساں اور آفاقی ہے، اسی طرح دنیا میں اخلاقیات کا ایک نظام ہے (یورپ کی مڈل کلاس کی اخلاقیات)، حکومت کا ایک طریقہ (پارلیمانی بادشاہت) ہے، صرف ایک مذہب ہے، جس کی اساس عقیدے پر نہیں، عقلی دلائل پر ہے۔ گویا عقلیت دنیا کا واحد مذہب ہے۔[۱۳]

یورپی آفاقیت کا یہ تصور، دیگر، متبادل، مقامی تصورات پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا تھا؛ انھیں بے دخل کرتا تھا یا ان کی اصلاح کرتا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ انیسویں صدی میں فلسفیانہ دانش، عملی سیاسی مزاج اختیار کر چکی تھی۔ شبلی جس علمی و ثقافتی فضا میں تنقید لکھ رہے تھے، اس میں کوئی علم، کوئی فن غیر سماجی و غیر افادی نہیں رہا تھا، اور علم و فن کے سماجی ہونے کا مطلب فقط سماج کی ترجمانی یا خدمت نہیں تھا، بلکہ ان کی ماہیت، ان کے اجزا، ان کے مندرجات، ان کے دلائل 'سماجی' سمجھے

جانے لگے تھے؛ کوئی شے سماج یعنی انسانی دنیا سے 'باہر' نہیں سمجھی جانے لگی تھی۔ اس عہد میں تاریخ سے غیر معمولی دل چسپی پیدا ہو گئی تھی، اس دلچسپی کا گہرا تعلق علوم وفنون کی سماجیت سے تھا، کیوں کہ ہر علمی وتخیلی سرگرمی کی اصل وارتقا کا سراغ سماج کی تاریخ میں ملتا تھا۔

اس بات پر ایک بار پھر زور دینے کی ضرورت ہے کہ رومانوی شاعری کا نیم مابعد الطبیعیاتی تصور، سماجی تصور میں ڈھلنے لگا تھا۔ رومانوی The Asolute Self اور The World Soul، اب The Social Absolute Soul میں بدلنے لگا تھا؛ وہ تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس کے دوران میں 'آفاقی انسانی روح' کو دریافت کرنے کے بجائے، 'اجتماعی سماجی روح' کو وضع کرنے کوشش کرتا تھا، جسے اس زمانے کی لغت میں قومی روح کہا گیا تھا۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ 'روح' کے غیر متغیر، مستقل ہونے کا تصور باقی رہا، یعنی یہ سمجھا جاتا رہا کہ آفاقی روح کی مانند اجتماعی سماجی، یا قومی روح بھی مستقل ہونی چاہیے؛ ایک سماج یا قوم کے افراد ایک روح کے حامل ہونے چاہییں، شاعر کا کام اس روح کی ترجمانی ہے۔ اواخر انیسویں صدی کی اُردو تنقید میں ہمیں قومی شاعری کا یہ تصور ملتا ہے۔ حالی کے یہاں قومی شاعری کا واضح تصور ملتا ہے، جب کہ شبلی نے بالواسطہ طور پر قومی شاعری کا تصور پیش کیا ہے۔ شبلی شاعری پر آب و ہوا، جغرافیہ، تمدنی حالات، نیز مجموعی معاشرتی فکری صورتِ حال کے اثرات کو موضوع بناتے ہیں۔

شبلی کی تنقید کا مطالعہ کرتے ہوئے کوئی شخص یہ تاثر قائم کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ان کے تنقیدی خیالات خاصے منتشر اور بعض مقامات پر خاصے سرسری ہیں، نیز نظری تنقید میں جس منظم استدلال کی ضرورت ہوتی ہے، اس کی سخت کمی بھی محسوس ہوتی ہے، بایں ہمہ ان کے تنقیدی خیالات میں 'موضوعِ انسانی' کے اس مسئلے سے نبرد آزما ہونے کی کوشش ملتی ہے، جو ان کے زمانے میں ایک عبوری مرحلے سے گزر رہا تھا۔ اس کا قدیمی مابعد الطبیعیاتی رخ، مادّی سماجی دھوپ میں جھلنے لگا تھا، اور نئے خدوخال اختیار کرنے لگا تھا۔ دوسرے لفظوں میں شبلی جب شاعری کو تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس قرار دیتے ہیں تو اپنی تنقیدی فکر کو ایک مرتبہ پھر دو جذبیت کے منطقے میں لے جاتے ہیں۔ قدیمی مابعد الطبیعیاتی تصور کی رُو سے موضوعِ انسانی متحد (unified human subject) تھا، مگر اس کا سماجی تصور اسے منقسم سمجھنے پر اصرار کرتا تھا۔ 'متحد موضوعِ انسانی' یکساں، متجانس، غیر مبدل، واحد زاویۂ نظر سے عبارت ہوتا ہے، اور زمان ومکاں سے عموماً غیر متاثر رہتا ہے، جب کہ 'منقسم موضوعِ انسانی' میں غیر متجانس، تغیر پذیر اور کثیر زاویہ ہائے نظر ہوتے ہیں، اور ہر زاویۂ نظر زمان ومکان کا پابند ہوتا ہے۔ مثلاً ہماری قدیم داستانوں میں کردار اوّل تا آخر غیر مبدل رہتے ہیں، اور اپنی کرداری

خصوصیات کو ہر طرح کی حالت اور ہر جگہ پر برقرار رکھتے ہیں۔ جیسے حاتم طائی اپنے شخصیت کے اخلاص و ایثار کو ہر قسم کی مشکلات کے باوجود قائم رکھتا ہے، اسی طرح کلاسیکی غزل کا محبوب اپنی جفا پسندی اور عاشق اپنی جاں نثاری پر حرف نہیں آنے دیتا۔

جدید فکشن اور جدید شاعری دونوں میں ہمیں اس نوع کے داخلی طور پر متحد، ناخطا پذیر کردار نہیں ملتے۔ موضوعِ انسانی کے اتحادِ داخلی پر پہلی چوٹ رومانویت ہی نے لگائی۔ یہی وجہ ہے کہ موضوعِ انسانی کے رومانوی تصور میں ہمیں اس کے مابعد الطبیعیاتی اور سماجی رخ بہ یک وقت ملتے ہیں۔ مثلاً کالرج نے موضوعِ انسانی کی جگہ خود آگاہی (self consciousness) کی ترکیب استعمال کی ہے۔ کالرج خود آگاہی کو 'ہستی' (being) کی قسم نہیں سمجھتے، بلکہ 'فہم' (knowing) کی قسم سمجھتے ہیں، اور جس سے بڑھ کر کوئی اعلیٰ ترین شے ہمارے لیے موجود نہیں۔ گویا کالرج کی نظر میں خود آگاہی سے ایک، واحد، نئی ہستی یا داخلی طور پر متحد شخصیت نمود نہیں کرتی، بلکہ فہم کے سلسلے، یا زاویہ ہائے نظر کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑے خطرے کی گھنٹی ہے۔ کالرج کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ ہم خود آگاہی میں مسلسل اندر دور تک یا پیچھے چلتے جاتے ہیں... تاکہ ہر آگہی کی بنیاد تلاش کر سکیں... اس لیے اس داخلی، ذہنی سفر سے ہمارا تعقل چکرا سکتا ہے، اور تعقل کا مقصد ختم ہو سکتا ہے، یعنی اتحاد اور نظم پارہ پارہ ہو سکتا ہے۔[۱۴]

یہاں پہنچ کر ہم اس بات کو زیادہ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ شبلی نے شاعری کے لیے 'تنہا نشینی' اور 'مطالعۂ نفس' کا تصور یوں ہی رواروی میں نہیں اختیار کر لیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ تنہا نشینی و مطالعۂ نفس دودھاری تلوار کی طرح تھیں؛ ان سے اگر ایک طرف شاعر نفسِ اجتماعی سے اتحاد تشکیل (دریافت نہیں) دے سکتا تھا، تو دوسری طرف 'اتحاد و نظم' کو پارہ پارہ بھی کر سکتا تھا۔ اس میں ایک طرح کے نظم کو تشکیل دینے کی صلاحیت تھی تو دوسری طرف دوسری طرح کے نظم کو شکست دینے کی طاقت تھی۔ یعنی یہ 'نظم و اتحاد' کو اسی طرح 'بے مرکز' رکھنے پر قادر تھیں، اور ان کی کسی ایک شکل کے استبداد کو قائم ہونے سے روکنے کی اہل تھیں، جس طرح دوجذبیت!

اس بحث کو آگے بڑھانے کے لیے اب ہم شبلی کی دو اہم اصطلاحات کی طرف رجوع کر سکتے ہیں، تخیل اور محاکات۔ شبلی انھیں شاعری کے اصلی اجزا قرار دیتے ہیں۔ شبلی کی توجیہ کے مطابق تخیل اور محاکات باہم متضاد ہیں۔ شبلی کی نظر میں تخیل قوتِ اختراع ہے، جب کہ: ''محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔[۱۵]'' قوتِ اختراع خیالی و سیمیاوی اشیا کو ہمارے سامنے لاتی ہے، یا اس بات کی صلاحیت رکھتی ہے، جب کہ محاکات

حقیقی اور موجود اشیا ہی کو ہمارے روبرو لاتی ہے۔ تخیل کا میدان ماورائے حس دنیا تک پھیلا ہوا ہے، یعنی اس دنیا تک جہاں آزادی کا انتہائی حد تک تصور کیا جا سکتا ہے، مگر محاکات کا دائرہ حسی دنیا تک محدود ہے، یعنی اس دنیا تک جہاں قدم قدم پر بندشیں ہیں، یعنی شاعری کی دنیا دو متضاد دنیاؤں، دو انتہاؤں سے عبارت ہے۔

شبلی کو بھی اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ وہ شاعری کا مدار دو متضاد عناصر پر رکھ رہے ہیں۔ وہ اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اور یہیں سے شبلی کی تنقید میں ایک بڑی گڑ بڑ پیدا ہوتی ہے۔ ہم یہ تو نہیں کہتے کہ اب شبلی بھول چکے ہیں کہ انھوں نے شاعری کو تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس قرار دیا تھا، مگر یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ مطالعۂ نفس میں 'نظم و اتحاد' کو تشکیل دینے والی خصوصیت تو ان کی نظر میں ہے، جب کہ 'نظم و اتحاد' کو شکست دینے والی صلاحیت انھوں نے نظر انداز کر دی ہے۔ بہ ہر کیف وہ مذکورہ تضاد کو حل کرنے کے لیے شعری تخیل اور فلسفیانہ تعقل میں مطابقت کا قدیم تصور دُہراتے ہیں۔ تضاد کو گرفت میں لینے کی مشکل، صبر آزما، مگر تخلیقِ معنی کی زرخیز صورت کے بجائے مطابقت کی سہل، واحد و متعین معنی کی حامل صورت کو کام میں لاتے ہیں؛ صاف لفظوں میں دو جذبیت سے باہر آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ عبارت دیکھیے:

> یہ نہیں خیال کرنا چاہیے کہ تخیل صرف خیالی اور سیمیاوی صورتوں کا نام ہے، جو جذبات کے طاری ہونے کے وقت نظر آتی ہیں۔ تخیل نے اکثر وہ راز کھولے ہیں جو نہ صرف عوام بلکہ خواص کی نظر سے بھی مخفی تھے۔ دقت آفرینی اور حقیقت سنجی جو فلسفے کی بنیاد ہے، تخیل ہی کا کام ہے۔ اسی بنا پر شاعری اور فلسفہ دو برابر کی چیزیں تسلیم کی گئی ہیں۔[۱۶]

شبلی یہ مانتے ہیں کہ تخیل سیمیاوی اور خیالی صورتوں کو خلق کر سکتا ہے، یعنی تخیل ناموجود کو موجود بنا سکتا ہے، یا خیالی و سیمیاوی صورتوں پر حقیقی صورتوں کا قوی گمان پیدا کر سکتا ہے۔ ذرا رکیے، دیکھیے، آخر سیمیا کیا ہے، جس سے شبلی حالی کی طرح اس قدر خوف زدہ ہیں؟ سیمیا موہوم کو موجود بنانے کے ساتھ ساتھ، ایک طلسم بھی ہے جس کے ذریعے روح کو ایک جسم سے دوسرے جسم میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک دھوکا ہے، ایک مکر، ایک چال ہے، مگر یہ وہی مکر اور چال ہے جو استعارے کے پرانے تصور کی اصل ہے؛ استعارے میں کسی لفظ کا معنی [روح]، کسی دوسرے لفظ کی طرف منتقل کیا جاتا ہے، حالاں کہ وہ لفظ اس معنی کے لیے نہیں بنا تھا۔ انتقالِ معنی کا یہ عمل سیمیا ہے، جس سے اسرار کھلتے اور نئے معانی پیدا ہوتے ہیں۔ لہٰذا حسن عسکری نے بالکل بجا طور پر (حالی و شبلی) کو استعارے سے خوف زدہ قرار دیا تھا۔ عسکری صاحب کی نظر میں ''استعارے کا

خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔[17]"

عسکری نے حالی وشبلی کی نسل کے یہاں استعارے کے جس خوف کا ذکر کیا ہے، اس کا خیال انھیں فرائیڈی نفسیات سے آیا ہے۔ اس بنا پر انھوں نے صرف غیر عقلی یعنی جبلی، لاشعوری تجربات سے حالی کے ڈر کا ذکر کیا ہے۔ حالاں کہ شبلی و حالی کا ڈر غیر عقلی تجربات کے علاوہ، ماورائے عقلی، ماورائے حسی دنیاؤں کا ڈر بھی تھا، اپنی ذات کے اس منطقے میں داخل ہونے کا ڈر بھی تھا، جہاں دنیا، وجود، ہستی کے موجود نظم کو پارہ پارہ کیا جا سکتا ہے، یا ایک ایسے نظم کو وجود میں لایا جا سکتا ہے، جس کا مماثل پہلے موجود ہی نہ ہو، یا پھر سرے سے بے نظمی کا کھیل کھیلا جا سکتا ہے؛ اپنی موضوعیت کے بحرِ بے کنار میں اترا جا سکتا ہے، اور معروضی دنیا کے استبداد سے بچا جا سکتا ہے، یا اس استبداد کے مقابلے کی ایک نئی حکمت عملی وضع کی جا سکتی ہے۔ حالی نے اپنے ڈر پر قابو پانے کے لیے قوت متخیلہ پر قوتِ ممیزہ کا پہرہ بٹھا دیا تھا، اور شبلی تخیل کے پر قطع کر کے، اسے فلسفے کے تعقل کی سطح پر لے آتے ہیں۔

شبلی شعری تخیل و فلسفیانہ تعقل میں مطابقت کی مثال میں ہومر کی شاعری لاتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ ارسطو نے اپنی کتاب المنطق میں شاعری کے جو علمی اصول منضبط کیے، اس کے کلام سے کیے ہیں۔ شبلی فرانسیسی گیزو کی یہ مبالغہ آمیز رائے بھی پیش کرتے ہیں کہ: "اس [ہومر] کے کلام میں ہر اصل کی اصل اور انسان اور عالم کائنات کی حقیقت مندرج ہے۔[18]"

دراصل شبلی واضح کرنا چاہتے ہیں کہ شعری تخیل اور فلسفیانہ تعقل میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں اشیا اور وجود کی غیر مبدل اصل تک پہنچتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر شبلی تخیل اور محاکات میں بھی مطابقت قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی رائے کے مطابق تخیل بھی وہی کام کرتا ہے، جو محاکات کرتی ہے: یعنی اصل کو مجسم کرنا۔ اس فرق کے ساتھ کہ محاکات حسی دنیا کی اصل کو سامنے لاتی ہے، اور تخیل ذہنی دنیا کی اصل کو۔ شبلی یہاں ارسطوئی فکر سے استفادہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دونوں 'اصل' کی تصدیق اس انبساط سے ہوتی ہے جس کا تجربہ قاری کرتا ہے۔ انبساط کا یہ تجربہ کسی نئی شے کے کشف، یا کسی معلوم شے کے اجنبی گوشے کے انکشاف کا تجربہ نہیں، موجود کی تصدیق و شناخت کا تجربہ ہے۔ شبلی ارسطو کی تقلید میں چھپکلی کی مثال پیش کرتے ہیں۔

چھپکلی ایک بدصورت جانور ہے، جس کو دیکھ کر نفرت ہوتی ہے، لیکن اگر ایک استاد مصور چھپکلی کی ایسی تصویر کھینچ دے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کو دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ نقل کا اصل کے مطابق ہونا خود ایک مؤثر چیز ہے۔[19]

یہ لطف اصل چھپکلی کی تصدیق و شناخت پر منحصر ہے۔ اس طرح شبلی ارسطو کی تقلید میں جمالیاتی انبساط کو محدود کر دیتے ہیں۔ اصل چھپکلی دراصل چھپکلی کے مشاہدے کی، یعنی اس کے حسی علم کی یادداشت ہے۔ چھپکلی کی تصویر کے اصل کے مطابق ہونے کا یہی مفہوم ہے کہ وہ اس یادداشت کو مجسم کر دے۔ اس طرح نقل کا اصل کے مطابق ہونا، ہمارے علم میں اضافہ نہیں کرتا، ہمارے موجود علم کو مستحکم کرتا ہے، مماثلت و تصدیق و شناخت کی مدد سے۔ دوسرے لفظوں میں نظریۂ نقل مشابہت کی جمالیات تک محدود رہتا ہے، اور استعارے کی جمالیات سے دور اور ہراساں! لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ شبلی محاکات اور تخیل دونوں کی بے اعتدالی سے خبردار کرتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شبلی کی نظر میں تعقل اور تخیل، دونوں کی 'بے اعتدالی' کا مفہوم اور نتائج یکساں ہیں؛ دونوں اصل و ماخذ سے دور جا پڑتے ہیں۔

> طبیعیات کے متعلق جس طرح یونانی حکما کی قوتیں بیکار گئیں اور آج تک ان کے پیرو ہیولا اور صورت کی فضول بحثوں میں الجھ کر کائنات کا ایک عقدہ بھی حل نہ کر سکے، بعینہٖ ہمارے متاخرین شعرا کا بھی یہی حال ہوا۔[۲۰]

فارسی و اُردو کے متاخرین شعرا کو آزاد، حالی اور شبلی تینوں نے تخیل کی بے اعتدالی کا طعنہ دے کر خوب کوسا ہے۔ تعقل کی بے اعتدالی کا مظہر اگر ہیولا اور صورت ہے تو تخیل کی بے اعتدالی ہیولائی نوعیت کی تشبیہات و استعارات ہیں۔

> تخیل کی بے اعتدالی کا بڑا موقع استعارات اور تشبیہات ہیں۔ استعارے اور تشبیہیں جب تک لطیف، قریب الماخذ اور اصلیت سے ملتی جلتی ہوتی ہیں، شاعری میں حُسن پیدا کرتی ہیں لیکن جب تخیل کو بے اعتدالی کا موقع ملتا ہے تو وہ دور از کار اور فرضی استعارات اور تشبیہیں پیدا کرتا ہے، پھر اس پر اور بنیادیں قائم کرتا جاتا ہے۔[۲۱]

اصلیت کا لفظ تو کم و بیش اسی مفہوم میں حالی بھی استعمال کر چکے ہیں، مگر 'قریب الماخذ' کی ترکیب شبلی کے مدعا کو زیادہ وضاحت سے پیش کر رہی ہے۔ شبلی نے تشبیہ اور استعارے میں زیادہ فرق نہیں کیا؛ وہ دونوں کے قریب الماخذ یا اصلیت کے قریب ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔ شبلی کی مجموعی تنقیدی فکر دیکھیں تو اس میں تشبیہ کی خاصی گنجائش ہے، استعارے کی نہیں۔ شبلی کو تشبیہ اور استعارے کے 'قریب الماخذ' ہونے پر اس لیے اصرار ہے کہ ایک طرف اس سے تخیل کی بے اعتدالی سے بچا جا سکتا ہے، اور دوسری طرف اس سے موضوعِ انسانی کے متحد رہنے کا امکان پیدا ہو سکتا ہے۔ تخیل کی بے اعتدالی، خیالی اور سیمیاوی دنیا میں لے جاتی ہے، جہاں شعورِ نفس کی وحدت کے منتشر ہونے یا کثیر ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے؛ شاعر اپنے وجود اور شعورِ وجود کے واحد مرکزی نکتے

سے دور جا سکتا ہے۔

تشبیہ کا ماخذ شے نہیں، مشابہت ہے۔ گل کی تشبیہ کا ماخذ محبوب نہیں (محرک ضرور ہے)، دونوں میں جمال و نزاکت کی مشابہت ہے، تشبیہ کا انکھوا اسی مشابہت سے پھوٹتا ہے۔ مشابہت کی دریافت، انفرادی کوشش کا نتیجہ ہو سکتی ہے، مگر خود مشابہت دو مختلف اشیا میں ایک ایسا اشتراک ہے جس کی تصدیق عمومی، اجتماعی تجربے سے کی جا سکتی ہو۔ اس طور تشبیہ ہمیں باہم مجتمع کرتی ہے۔ ہم تشبیہ کے ذریعے اپنے وجود اور معرفت وجود کے منتشر اجزا کو منظم کرتے ہیں، اپنی موضوعیت کو متحد الاصل بناتے ہیں، مگر واضح رہے کہ یہ 'اصل' اجتماعی، سماجی ہے، انفرادی نہیں، اس میں فرد کی اس ذاتی، لاشعوری اصل خارج رکھی جاتی ہے، جو اکثر شعوری تشکیلات کو تہ و بالا کر سکتی ہے۔ لہٰذا تشبیہ قومی، سماجی شاعری کے لیے ناگزیر ہے۔ دوسری طرف 'دور از کار تشبیہ' وہ ہے، جس میں موجود مشابہت عمومی اجتماعی تجربے کی حدود سے باہر ہوتی ہے، یعنی وہ عقلی و قیاسی ہوتی ہے۔ لہٰذا دور از کار تشبیہیں ہمارے وجود اور ہماری معرفتِ وجود کی مانوسیت کو لخت لخت کرتی ہیں۔ یہ ہمیں وجود کی اجتماعی اساس کے بجائے انفرادی، خیالی، واہماتی دنیا میں لے جاتی ہیں۔ خیالی اور واہماتی دنیا، موضوعِ انسانی کو نہ صرف متحد نہیں رہنے دیتی، بلکہ اسے 'بے مرکز' یعنی decentre بھی کرتی ہے۔ شبلی و حالی کے یہاں اس خیالی اور واہماتی دنیا کا دوسرا نام مبالغہ ہے۔ بہ قول شبلی: "متاخرین نے جو دراصل شاعر نہ تھے، بہ قصد و ارادہ اپنے احساس کو قوی تر بنانا چاہا، اور چوں کہ اس کا ان کو تجربہ نہ تھا، اس لیے کہیں سے کہیں نکل گئے۔[۲۲]" گویا مبالغہ شاعر کو تجربے کی دنیا سے باہر، کہیں سے کہیں لے جاتا ہے۔ تجربہ شاعر کے وجود کا 'مرکز' ہے، جسے خیال اور واہمہ 'بے مرکز' کرتا ہے۔

اس مسئلے کو ہم لفظ و معنی کی بحث سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ یہ بحث بھی شبلی اٹھاتے ہیں۔ اس ضمن میں شبلی ابنِ رشیق کی کتاب العمدہ کے باب فی اللفظ و المعنی سے اقتباس پیش کرتے ہیں، جس میں لفظ و معنی کے ارتباط کو روح اور جسم کے ارتباط کی مانند سمجھا گیا ہے۔ روح اور جسم میں ثنویت ہے، روح بغیر جسم کے ہو سکتی ہے، اور جسم روح کے ہوتے ہوئے عیب کا حامل ہو سکتا ہے۔ اسی مقام پر شبلی اہلِ فن کے دو گروہوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے (عرب کا اصلی انداز یہی ہے)؛ دوسرا مضمون کو ترجیح دیتا ہے، اور الفاظ کی پروا نہیں کرتا۔ شبلی پہلے گروہ کے حامی ہیں۔ صاف لفظوں میں کہتے ہیں کہ: "حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔[۲۳]" لفظ و معنی کی یہ بحث دراصل مراتب کی بحث ہے۔ یعنی اگر ثنویت ہے تو ایک کو لازماً دوسرے پر فوقیت ہے۔ شبلی کو اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ مراتب کی یہ بحث خاصی نازک،

اور گہرے مضمرات کی حامل ہے۔ یہ بات شبلی کی نظر سے اوجھل نہیں کہ لفظ و معنی کے نظامِ مراتب میں، جب لفظ کو فوقیت دی جائے تو لفظ کو معنی کے درجے، معنی کی حیثیت، معنی کے حدود، معنی کے حسن و قبح، معنی کی آزادانہ حرکت کو طے یا محدود کرنے کا اختیار بھی دیا جا رہا ہوتا ہے؛ ذہنی دنیا کے درجات کے تعین کا استحقاق، مادّی، حسی دنیا کے سپرد کیا جا رہا ہوتا ہے؛ سگنی فائیڈ پر سگنی فائر کو حکم بنایا جا رہا ہوتا ہے؛ مضمون پر لفظ کو ترجیح دی جا رہی ہوتی ہے۔ یہاں شبلی کو دوسرے گروہ کے ایک ممکنہ اعتراض کا خیال آتا ہے: ''شاید یہ اعتراض کیا جائے کہ الفاظ کا اثر بھی معنی ہی کی وجہ سے ہوتا ہے، یعنی ایک لفظ اسی بنا پر پُرعظمت ہوتا ہے کہ اس کے معنی میں عظمت ہوتی ہے۔[۲۴]'' اس اعتراض کی مزید وضاحت اور اس کے جواب میں نظامی کا یہ شعر پیش کرتے ہیں۔

در آن دجلۂ خون بلند آفتاب
چو نیلوفر افگند زورق بر آب

اس شعر میں اگرچہ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر دجلہ کے بجائے چشمہ اور زورق کے بجائے کشتی کر دیا جائے تو گو معنی وہی رہیں گے، لیکن شعر کم رتبہ ہو جائے گا... یہ اعتراض ایک حد تک صحیح ہے، لیکن اولاً تو بہت سے لفظ ایسے ہیں، جن کے معنی میں نہیں، بلکہ صورت اور آواز میں رفعت اور شان ہوتی ہے... اس کے علاوہ اس قسم کے الفاظ میں لفظی حیثیت اس قدر غالب آ گئی ہے کہ گو وہ رفعت معنی ہی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے، تاہم سامع یہی سمجھتا ہے کہ یہ لفظ ہی کا اثر ہے، اس لیے ایسے الفاظ کا اثر الفاظ ہی کی طرف منسوب کرنا چاہیے۔[۲۵]

اس اقتباس پر غور کریں تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ شبلی لفظ و معنی کے مراتب کی بحث میں لفظ کو اوّلیت دیتے ہیں، اور معنی کو ثانوی حیثیت۔ لفظ کو اہمیت دینے سے توجہ خود بہ خود لفظ کے فصیح، غیر فصیح، مانوس، غریب ہونے، یا بلاغت کے دیگر اصولوں کی پاس داری، عدم پاس داری کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ شبلی کے موازنۂ انیس و دبیر کو بھی اسی تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ ایک دوسرے زاویے سے یہاں شبلی کی فکر کا رشتہ 'زبانی روایت' سے بھی قائم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ زبانی روایت کا انحصار لفظ و کلام اور متکلم کے استناد پر ہے۔ شبلی، الفاظ کی آواز میں جس رفعت اور شان کا ذکر کر رہے ہیں، اسے متکلم ممکن بناتا ہے، اور سامع اس کا ادراک کرتا ہے۔ شبلی جب کہتے ہیں کہ 'سامع یہی سمجھتا ہے کہ یہ لفظ کا اثر ہے' تو وہ الفاظ کی آواز کے اثر کی بات کر رہے ہیں، الفاظ کے معنی کی نہیں۔ لہٰذا 'زبانی روایت' لفظ و متکلم و سامع کے اتحاد پر زور دیتی ہے۔ ژاک دریدا اسے تحریر پر تقریر کی فوقیت کہہ کر تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ دریدا کے مطابق یہ 'موجودگی کی مابعد الطبیعیات' ہے جو مغربی فلسفے میں افلاطون سے اب تک چلی آتی ہے۔[۲۶] سادہ ترین لفظوں میں اس کا مفہوم یہ

ہوگا کہ متکلم کی موجودگی، کلام کے معنی کا مرکز ہے۔ یعنی خود لفظ اور اس کے جدلیاتی رشتے معنی پیدا نہیں کرتے، بلکہ متکلم کی موجودگی مطلق طور پر معنی کے عمل پر حاوی ہوتی ہے۔ شبلی کی تنقیدی فکر کا میلان 'موجودگی کی مابعد الطبیعیات' کی طرف ہے۔ آل احمد سرور نے حالی وشبلی کی سوانح نگاری کے موازنے میں ایک دل چسپ نکتہ ابھارا ہے۔ "حالی کے نزدیک شخص اہم ہی نہیں تھا... شبلی اس لحاظ سے زیادہ شخص پرست تھے۔[۲۷]"

شبلی، معنی ومضمون پر الفاظ کو اس لیے بھی فوقیت دیتے ہیں کہ لفظ مستحکم (stable) ہے، جب کہ معنی غیر مستحکم (unstable) ہے اور سیال ہے۔ لفظ قریب الماخذ تشبیہ کی مانند ہے، اور معنی دور از کار تشبیہ کی طرح ہے۔ لفظ پر گرفت قائم رکھنا ممکن ہے، معنی پر نہیں۔ لفظ: واقعیت واصلیت ہے، اور معنی: مبالغہ، واہمہ اور قیاسی ہے۔ شبلی لفظ کی اصلیت کی مدد سے معنی کی واہماتی دنیا کو قابو میں رکھنا چاہتے ہیں۔ یہ عمل قوتِ متخیلہ پر قوت ممیزہ کا پہرہ بٹھانے کے مترادف ہے، اور شبلی کے منشا کے مطابق تخیل کو معلومات ومشاہدات وموجودات سے منسلک کرنا ہے۔ شبلی جب یہ کہتے ہیں کہ 'کوئی خیال مشاہدات اور واقعات کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا' تو ایک بنیادی حقیقت کا اظہار کرتے ہیں، مگر ایک مشاہدہ کتنے خیالات، مختلف خیالات، متنوع خیالات کو 'پیدا' کرسکتا ہے؛ ایک ہی معروض کے دیکھنے کے کتنے تناظرات ہوسکتے ہیں، اسے شبلی اپنی تنقیدی فکر میں جگہ دینے پر تیار نظر نہیں آتے۔ مشاہدہ خیال کو پیدا کرتا ہے، بالکل بجا، مگر جب خیال پیدا ہو جاتا ہے، زبان کے نظام میں داخل ہو جاتا ہے، یعنی معرضِ اظہار میں آ جاتا ہے تو خیال کی دنیا پر مشاہدے کی حکمرانی نہیں ہوتی۔ غور کیجیے: یہاں شبلی شاعری کی پہلی تعریف "تنہا نشینی اور مطالعہ نفس" سے کس قدر دور چلے گئے ہیں۔ شبلی مشاہدے اور خیال میں، یا لفظ اور معنی میں براہِ راست اور یکساں نوعیت کے رشتے کا تصور پیش کرتے ہیں۔ وہ زبان کو باہر کی حقیقت کا سیدھا سادہ عکس سمجھتے محسوس ہوتے ہیں، اس لیے فرماتے ہیں کہ تخیل کی وسعت، مشاہدات کی کثرت کی مرہون ہے۔ گویا تخیل قدم قدم پر مشاہدات کی دنیا کا دست نگر ہے؛ تخیل تخلیق نہیں کرتا، منعکس کرتا ہے؛ تخیل کا رخ اندر کی جانب نہیں، باہر کی طرف ہے۔

صاف لفظوں میں شاعری کے معانی کا سرچشمہ مشاہدات کی دنیا، باہر کی حسی، خارجی دنیا ہے۔ اسی ضمن میں شبلی گھوڑے کی تیز رفتاری کے لیے 'دریائے آتش' کی تشبیہ کا ذکر کرتے ہیں، جو ایک خیالی معنی ہے، مگر یہ دریا اور آتش جیسی حقیقی اشیا کے مشاہدے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہاں کچھ بنیادی باتیں نظر انداز ہوئی ہیں۔ مشاہدے، واقعیت، اصلیت پر زور دیتے ہوئے، یہ بات نظروں

سے اوجھل رہتی ہے کہ آخر تشبیہ اور خصوصاً استعارہ پیدا کیسے ہوتا ہے؟ شبلی و حالی شاعری کا ایک سادہ نسخہ پیش کرتے ہیں: زیادہ سے زیادہ حقیقی چیزوں پر دھیان دو، اور قریب الماخذ استعارے پیدا ہوتے جائیں گے۔ اُس زمانے میں 'دور از کار تشبیہ و استعارہ' موجب عتاب تھے، اور شاید اس لیے کہ ایک قدیمی تصور کے اسیر تھے۔ خود شبلی نے تشبیہ و استعارہ کی جو تعریفیں درج کی ہیں، وہ بیان و بلاغت کی پرانی کتابوں کے مباحث کی سلیس صورت ہیں۔ شبلی تشبیہ کے لیے 'وہ شخص شیر کی مثل ہے' اور استعارے کے لیے 'وہ شخص شیر ہے' کی مثال پیش کرتے ہیں۔ تشبیہ و استعارہ کی اس وضاحت کے بعد، شبلی نے سارا زور ان کی جدّت، ندرت اور لطافت پر دیا ہے۔ شبلی کی ان بحثوں کا حاصل یہ ہے کہ تشبیہ و استعارہ اُسی وقت تازہ، اچھوتا اور نادر ہو سکتا ہے، جب وہ 'قریب الماخذ' ہو۔ انھوں نے فارسی اور عربی کے اشعار درج کر کے یہ واضح کرنے کی کوشش بھی کی ہے کہ ان اشعار کا حُسن، قریب الماخذ تشبیہات و استعارات میں مضمر ہے۔ مثلاً نظیری کا یہ شعر درج کرتے ہیں:

همه شب بر لب و رخسار و گیسو میزنم بوسه
گل و نسرین و سنبل را صبا در خرمن ست امشب

یعنی 'میں معشوق کے لب اور رخسار اور گیسو کو تمام رات چومتا رہا۔ آج گل و نسرین و سنبل کے خرمن میں ہوا گھس آئی ہے۔' چوں کہ بوسے کی وجہ سے گیسو بکھرتے رہے، لب و رخسار کا رنگ بدلتا رہا، اس لیے یہ کیفیت گل و نسرین و سنبل کے خرمن میں صبا کے در آنے کی مثل تھی۔ شبلی کا سارا زور اس بات پر ہے کہ استعارے باہر موجود ہیں۔ چناں چہ وہ مثال میں جتنے اشعار پیش کرتے ہیں، ان میں خارجی دنیا کی ان اشیا کا ذکر کرتے ہیں جنھیں تشبیہ اور استعارہ بنایا جاتا ہے۔

تشبیہ و استعارہ کی درج بالا وضاحت خاصی میکانکی ہے، اور اس کی روشنی میں اشعار کا مطالعہ محض واہ، سبحان اللہ جیسے تاثر کا اظہار ہے۔ استعارہ کس طرح ایک منطقے سے دوسرے مختلف منطقے میں معنی کو منتقل کرتا ہے، اور اسی دوران میں کس طرح معنی کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے، اس جانب شبلی کی تنقید ہماری راہنمائی نہیں کرتی۔ مثلاً نظیری کے مندرجہ بالا شعر میں صرف وصل کی کیفیت کا بیان نہیں، بلکہ استعارے کی مدد سے اس کیفیت میں نئے معانی بھی پیدا ہوئے ہیں۔ 'معشوق کے لب و رخسار و گیسو کے تمام رات بوسے لینا' ایک معنی ہے، جب اس معنی کو شاعر نے 'گل و نسرین و سنبل میں صبا کے در آنے' کی تمثال کے ذریعے بیان کیا تو صرف پہلا معنی ایک دوسرے ذریعے سے منتقل نہیں ہوا بلکہ پہلے معنی کی قلبِ ماہیت بھی ہوئی؛ وصال کی حالت کے نازک، گریز پا، انتہائی نجی لمحات کا معنوی رشتہ فطرت کے اس عمل سے قائم ہو گیا جو ہمارے اجتماعی مشاہدے کا حصہ ہے۔ نجی

لمحے کی خاموشی واخفا کو خارجی فطری مظہر حسن نے زبان دی۔ حقیقتاً دو مختلف منطقوں کی مدد سے ایک نئی خیالی دنیا پیدا ہوئی، یہ دنیا باہر کا عکس نہیں، بلکہ استعاراتی بیان کے ذریعے پیدا ہوئی ہے، اور اسی کے اندر وجود رکھتی ہے، للہٰذا اس کے معانی کے لیے ہم اصولی طور پر استعاراتی منطق کی طرف ہی رجوع کریں گے، یعنی اسی واہماتی دنیا میں داخل ہوں گے، جس سے شبلی وحالی ڈرتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ شبلی ایسے کئی اشعار درج کرتے ہیں، جن میں لاشعوری، جبلّی، غیر عقلی، ورائے عقلی تجربات ظاہر ہوئے ہیں، مگر شبلی ان کی تفہیم میں ساری توجہ لفظ، سگنی فائر یعنی مستحکم پہلوؤں پر دیتے ہیں۔

بھلے شبلی کی نظر میں معنی کی دنیا مبالغے اور واہمے سے عبارت ہے، مگر وہ اس دنیا کی قوت اور کارکردگی سے واقف ہیں۔ یہ حقیقت شبلی کی نظر سے اوجھل نہیں کہ ایک طرف معنی تخئیلی، خیالی، لاشعوری دنیا سے تعلق رکھتا ہے (جس کی وضاحت سے ان کی تنقید گریز کرتی ہے)، تو دوسری طرف معنی کی ایک دوسری دنیا بھی ہے، جو حقیقت میں 'سماجی تشکیل' ہے، چوں کہ سماجی تشکیل ہے، اس لیے سماج کی مقتدر قوتوں کی آماج گاہ بھی ہے۔ چوں کہ معنی سماجی قوتوں کی آماج گاہ ہے، اس لیے مقتدر ادارے اسے آئیڈیالوجی کی تشکیل میں بھی بروئے کار لاتے ہیں۔ سماجی قوتوں کی ساری جنگیں معنی کی دنیا میں برپا ہوتی ہیں۔ اقتداری قوت کے وضع کردہ یا اس کی حمایت میں وضع کردہ معانی، سماج کی عمومی علمی فضا اور بسا اوقات شعری تخیل میں سرایت کر جاتے ہیں۔ معانی جب ایجاد یا وضع ہوتے ہیں تو ایک مقام پر رک نہیں جاتے، ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف، ایک طبقے سے دوسرے طبقے کی جانب اور ایک سماجی گروہ سے دوسرے سماجی گروہ کی سمت سفر کرتے ہیں۔ معنی ایک سیل ہے جس پر بند نہیں باندھا جا سکتا؛ وہ آگے، اِدھر، اُدھر، اس جانب، اُس طرف بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ اپنی اس خصوصیت کی بنا پر معنی، موضوعِ انسانی کو 'بے مرکز' کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے؛ یعنی 'میں' یا 'ہم' سماج میں موجود معانی کے کھیل کا حصہ بن جاتے ہیں، اور اپنی کسی انتہائی نجی دنیا یا کسی مطلق خلوت کو شدت سے اتھل پتھل ہوتا دیکھتے ہیں۔ ہماری ارادیت، ہماری انفرادیت معانی کے اس کھیل میں بُری طرح روندی جاتی ہے۔ ان معروضات کی روشنی میں شبلی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> بنو امیہ نے جب ظالمانہ حکومت شروع کی تو عرب کی خودسر طبیعتیں گوارا نہ کر سکیں، اور بغاوتیں برپا ہوئیں۔ اس کے لیے ایک طرف تو حجاج وغیرہ جیسے ظالم مہیا کیے گئے کہ آزادی اور خودسری کو پامال کر دیں، دوسری طرف مذہبی لوگوں کو رشوتیں دی گئیں کہ قضا وقدر کا مسئلہ پھیلائیں، یعنی یہ کہ جو کچھ ہوتا ہے خدا کے حکم سے ہوتا ہے، اس کی شکایت خدا کی شکایت ہے۔ اس کے مقابلے میں معتزلہ نے عدل کا مسئلہ شائع کیا، یعنی یہ کہ خدا عادل ہے، اور وہ کبھی عدل کے خلاف نہیں کرتا۔ یہ دونوں خیالات ساتھ ساتھ رقیبانہ پھیلے، لیکن ادھر

تو حکومت کا زور اُدھر چوتھی صدی کے آغاز سے آفتابِ علم کا شروع ہوا، اور اشاعرہ کے خیالات تمام دنیا پر چھا گئے، جن سے یہ خیالات پھیلا دیے کہ خدا کے لیے عدل ضروری نہیں، بادشاہ خدا کا سایہ ہے، بادشاہ کی عزت خدا کی عزت اور اس کی توہین خدا کی توہین ہے۔ ان خیالات نے طبیعتوں کی آزادی، دلیری، راست گوئی، بلند ہمتی کا بالکل خاتمہ کر دیا، اخلاق پر نہایت اعلیٰ درجے کی کتابیں لکھی گئیں لیکن اخلاقی مسائل کے عنوان یہ ہیں: احسان، تواضع، حلم، عفو، سخاوت، توبہ وغیرہ وغیرہ۔ آزادی اور حق گوئی کا عنوان اخلاقی کتابوں میں نہیں مل سکتا۔ پند و موعظت کے سیکڑوں ہزاروں اشعار ہیں، لیکن دلیری اور آزادی کے مضامین خال خال ہیں۔[۲۸]

اوائل بیسویں صدی میں یہ خیالات اُردو تنقید میں خاصے انقلابی محسوس ہوتے ہیں۔ تقریباً تین دہائیوں بعد ترقی پسندوں نے 'معنی کی اس سیاست' کو طبقاتی پس منظر میں پیش کرنا شروع کیا۔ شبلی کو معنی کی اس سیاست کا خیال اتفاقاً نہیں سوجھا۔ انھوں نے خود اسی سیاست کو مستشرقین کی تحریروں میں کارفرما دیکھا تھا (جن کی طرف اشارہ گزشتہ صفحات میں کیا جا چکا ہے) نیز علی گڑھ، جدید تعلیم، روم و روس کی جنگ، کانگریس، مسلم لیگ ان سب میں انھوں نے خیالات کی آویزش کا مشاہدہ کیا تھا۔ اس کے علاوہ ان کے مؤرخانہ شعور نے بھی معنی و خیال کی سیاست کا راز ان پر کھولا تھا، کیوں کہ 'معنی کی سیاست' دراصل واقعات کے عقب میں دیکھنے یا واقعات کی علت تک پہنچنے کی کوشش کے نتیجے میں منکشف ہوتی ہے۔ شبلی واضح کرتے ہیں کہ کس طرح 'طبقۂ علما' کے قائم کردہ معانی عوام کے تعقل و تخیل میں سرایت کرتے ہیں۔ شبلی نے اسی ذیل میں شیخ سعدی کے یہ اشعار پیش کیے ہیں:

بہ تہدید اگر برکشد تیغ حکم
بمانند کروبیاں صم و بکم
وگر دردہد یک صلائے کرم
عزازیل گوید نصیبے برم

ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

شیخ نے اپنی دانست میں خدا کے اعلیٰ ترین اوصاف بیان کیے، لیکن غور کرو یہ کسی عادل شخص کے اوصاف ہیں، یا چنگیز خان اور ہلاکو کے۔ اگر شیخ سعدی یورپ کے طرزِ حکومت کو دیکھتے تو خدا کی یہ تعریف کرتے کہ قہر کی حالت میں بھی کسی بے گناہ کو اپنے مواخذے کا خوف نہیں ہو سکتا، کیوں کہ سب جانتے ہیں کہ اس کے ہاں کوئی بات خلافِ اصول نہیں ہو سکتی۔[۲۹]

اگرچہ شبلی یہاں واضح طور پر نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر ایشیائی طرزِ حکومت کے

مقابلے میں یورپی طرز حکومت کی مدح کر رہے ہیں، اور اس مبالغے سے کام لے رہے ہیں، جس کی مخالفت میں انھوں نے کئی صفحے سیاہ کیے ہیں۔ نیز شبلی کی یورپ کے سلسلے میں رائے کو ان کے دوجذبی رجحان کے تناظر میں دیکھا جانا چاہیے، یہ کہ یورپ انصاف و بے انصافی میں مثالی ہے۔ تاہم جس نکتے کو ہم یہاں باور کرانا چاہتے ہیں، وہ یہ ہے کہ شبلی موضوع انسانی یا قطعی واضح لفظوں میں شاعر کے منشا کو معنی کی سماجیت کے ہاتھوں تشکیل پاتے دکھانا چاہتے ہیں۔ شاعر کے منشا کی تکمیل معنی کی اس سیاست کے ہاتھ میں ہے، جو شاعر پر غیر شعوری انداز میں حاوی ہوتی ہے۔ یہ سب شبلی کے اس تصور کے عین مطابق ہے کہ تخیل کا اصلی مواد مشاہدہ ہے، اور اچھی شاعری 'قریب الماخذ' ہوتی ہے۔ یعنی سعدی بہ طور شاعر وہی کہہ سکتے تھے جس کا ادراک وہ اردگرد کی دنیا میں کر رہے تھے؛ ان کا شعری تخیل، سماجی تعقل پر انحصار کر رہا تھا۔

اس بات کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سماجی تعقل (یا واضح لفظوں میں اشاعرہ کے قائم کردہ معانی، جنھیں بادشاہت کے ادارے کی زبردست تائید حاصل ہوگئی تھی) اپنے اثبات وفروغ مزید کے لیے شعری تخیل کو آلۂ کار بنا رہا تھا، اور اسی عمل کے دوران میں شاعر کی ارادیت تحلیل ہوگئی تھی؛ شاعر مطالعۂ نفس کے ذریعے نئے معانی خلق نہیں کر رہا تھا، وہ تعقلی و سماجی معنی کو جذبہ آفریں اسلوب میں پیش کر کے ان کی سماجی قبولیت کی راہ ہموار کر رہا تھا۔ شبلی جگہ جگہ شاعری کی جذباتی قوت کو باور کراتے ہیں۔ شعر کو وہ ایک ایسی قوت کہتے ہیں جس سے بڑے بڑے کام لیے جاسکتے ہیں، جیسے شریفانہ اخلاق پیدا کرنا۔ اس ضمن میں قدیم عربی شاعری سے وہ کئی مثالیں دیتے ہیں۔

معنی کی سماجیت اور معنی کی سیاست دراصل معنی کی چہار سمت حرکت کے سبب ممکن ہوتی ہے۔ معنی کا جواب معنی ہے، مضمون کا جواب مضمون ہے، معنی کی ایک سمت حرکت کا جواب، دوسری سمت کی حرکت ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی ایک سمت حرکت پر اجارہ ہوسکتا ہے۔ اشاعرہ کے اس 'معنی' کہ عدل خدا کے لیے لازم نہیں، اس پر بادشاہ کو اجارہ ہوسکتا ہے، مگر اس معنی کا متبادل بھی ممکن ہے۔ متبادل معنی ہی معنی کی سیاست کے یک طرفہ اثر کو زائل کر سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب شاعر کا تخیل، اپنے زمانے کے تعقلی معنی پر انحصار کر رہا ہو، تو وہ متبادل معنی کیوں کر تخلیق کر سکتا ہے؟ وہ معنی کا جواب معنی سے دینے کے بجائے، ایک ہی معنی کے اجارے کے عمل کا حصہ بن جاتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ اسے اپنے شعورِ ذات یا موضوعِ انسانی کی تشکیل نہیں کرنا پڑتی۔ اسے ایک مستحکم ومتحد موضوعِ انسانی ڈھلی ڈھلائی صورت میں 'باہر' سے مل جاتا ہے۔ یہی تصور اخلاقی وقومی شاعری کی اساس ہے۔ شبلی واضح لفظوں میں کہتے ہیں کہ: ''اقسامِ شاعری مثلاً

فلسفیانہ، اخلاقی، تاریخی، عشقیہ نیچرل، ان میں مبالغہ بالکل لغو چیز ہے۔[۳۰]" معلوم نہیں اس کے بعد شاعری کی کون سے قسم رہ جاتی ہے، جس میں واقعیت سے گریز کیا جا سکتا ہے! المختصر شبلی معنی کی سیاست کا ادراک کرتے ہیں، مگر وہ اپنی تنقید میں ایک ایسے محفوظ لنگر کی تلاش کرتے محسوس ہوتے ہیں، جہاں شاعر مستقل، غیر متغیر عناصر سے اٹوٹ ربط برقرار رکھ سکے۔ چناں چہ شبلی شاعری کا رشتہ جہاں انسانی جذبات سے جوڑتے ہیں، وہاں اُن جذبات کا ذکر کرتے ہیں جو کم و بیش سب انسانوں میں پائے جاتے ہیں؛ یعنی رنج، خوشی، جوش، استعجاب وغیرہ۔ شبلی صاف لفظوں میں کہتے ہیں کہ: "انسانی معاشرت کی کل فلسفے اور سائنس سے نہیں، بلکہ جذبات سے چل رہی ہے۔[۳۱]"

یہاں ایک بار پھر ہمیں شبلی کے یہاں دو جذبیت کی جھلک ملتی ہے، یعنی ایک طرح کا تضاد پیدا ہوتا ہے۔ اس سے پہلے وہ تخیل کو فلسفے اور شاعری کی مشترکہ اساس قرار دے چکے ہیں، اور اب شاعری اور فلسفہ و سائنس کی الگ دنیاؤں پر زور دے رہے ہیں۔ پہلے وہ تخیل کو مشاہدات سے زیادہ سے زیادہ وابستہ رکھنے پر زور دیتے ہیں، اور اب سائنس و فلسفے کو "مشاہدات کی بے رحم حکومت" سے تعبیر کرتے ہیں، جس کی جبریت سے شاعری نجات دلا سکتی ہے۔ اب وہ ذہنی اور حسی دنیا کی جدلیات ابھارتے ہیں؛ فلسفہ و سائنس کی ذہنی دنیا کو شاعری کی جذباتی دنیا کے مقابل رکھتے ہیں۔ ایک دوسرے زاویے سے یہ جذبے اور معنی کی جدلیات ہے۔ جذبہ اپنے تغیر پذیر مزاج کے باوجود انسانی ہستی کا مستقل عنصر ہے۔ نیز یہ جن واقعات سے متعلق ہے، وہ بھی ابدی ہیں، جیسے محبت، موت، جدائی، وصال۔ جذبات کو برانگیخت کرنے والی شاعری "مشاہدات کی بے رحم حکومت سے" نجات دلاتی ہے۔

شبلی شاعری کو ایک بالکل نجی، داخلی معاملہ قرار دیتے ہیں، جس کی مدد سے آدمی اپنے لیے باہر کی دنیا کے متوازی ایک اپنی جنت تعمیر کرتا ہے۔ سائنس کے مقابلے میں شاعری کی 'شفا بخشی' کا یہ رومانوی تصور شبلی کو عزیز محسوس ہوتا ہے، مگر یہ بات انھیں برابر کھٹکتی ہے کہ شاعری بہ ہر حال معنی (خواہ اسے کسی قدر ثانوی حیثیت دی جائے) رکھتی ہے، اور معنی جب قائم ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ہی اس پر سماجیت غالب آ جاتی ہے؛ دوسرے لفظوں میں شاعری کی داخلی و نجی دنیا، اجتماعی سماجی دنیا سے ملوث ہو کر رہتی ہے۔ یہیں شبلی شاعری کی تفہیم میں اس بصیرت کو بروئے کار لاتے ہیں، جسے انھوں نے علم کلام سے اخذ کیا ہے، تاکہ معنی کی اس آزادانہ حرکت کو محدود کیا جا سکے۔ علم کلام کی بصیرت شبلی کو دو جذبیت سے باہر آنے کا راستہ دکھاتی محسوس ہوتی ہے، انھیں دو جذبیت کے پُرشور ساحل سے ایک محفوظ جزیرے پر لے جاتی ہے، جہاں تشکیک و تضاد کی مرکز شکن صورتِ حال کے

بجائے ایقان و تطبیق کی مرکز مائل حالت ہوتی ہے۔ بجا کہ علم کلام کی بصیرت انھیں معنی کی دنیا میں لے جاتی ہے، مگر ان کی نظر میں 'معنی' کا معنی وہی محسوس ہوتا ہے، جو لفظ کا ہے، یعنی معنی، لفظ ہی کی طرح مستحکم ہے۔ وہ سگنی فائیڈ کو سیال نہیں سمجھتے، سگنی فائر کی طرح ثابت و محکم خیال کرتے ہیں۔ وہ معنی کی فطری حرکی خصوصیت کو قابو میں رکھنے کے لیے وہی حکمت عملی اختیار کرتے ہیں، جو علم کلام سے مخصوص ہے۔

علم کلام کو شبلی نے اپنے عہد میں درپیش مذہبی سوالات سے نبرد آزما ہونے کی خاطر اختیار کیا تھا۔ یہ سوالات اس یورپی سائنسی فکر کی وجہ سے پیدا ہوئے تھے جسے سرسیّد حکمتِ جدیدہ کہتے تھے۔ حکمتِ قدیمہ (یعنی وہ یونانی علوم جن کے عربی تراجم عہد عباسی میں ہوئے تھے) نے مذہبی اعتقادات کے سلسلے میں تشکیک کو پیدا کیا تھا۔ یہی کام حکمت جدیدہ نے کیا۔ چناں چہ شبلی ایک نئے علمِ کلام کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔ مذہبی اعتقادات کی 'اصل' اور 'اساسی، غیر مشتبہ معنی' کو قائم و مستحکم رکھنا، شبلی کا مقصود تھا۔ اتفاق یہ ہے کہ جن دنوں شبلی نے موازنۂ انیس و دبیر اور شعر العجم اور سوانح مولانا روم لکھی تھیں، انھی دنوں اُن کے ذہن پر کلام کے مسائل حاوی تھے۔ انھوں نے الغزالی، الکلام اور علم الکلام حیدر آباد کے قیام (۱۹۰۱ء تا ۱۹۰۵ء) کے دوران میں لکھی تھیں۔ (سرسیّد کے انتقال (۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء) کے بعد شبلی نے علی گڑھ کو خیر باد کہہ دیا تھا) اس لیے اس بات کا قوی امکان ہے کہ کلام، مذہبی عقائد کے اثبات میں جس تفہیمی و تعبیری طریقِ کار کو کام میں لاتا ہے، اسے ادبی متن کی تفہیم و تعبیر میں بھی بروئے عمل لانے کی تحریک شبلی کو لاشعوری طور پر ہوئی ہو۔

علمِ کلام مستقل، ابدی معنی کے اثبات کا علم ہے۔ شبلی کی تنقید بھی شاعری میں مستقل اور غیر مبدل معنی کی تلاش کرتی نظر آتی ہے۔ مستقل، ابدی معنی کے سلسلے میں بعض تغیر پذیر معانی (جنھیں فلسفہ و سائنس پیدا کرتے ہیں) تشکیک پیدا کرتے ہیں، یا اس پر سوال اٹھاتے ہیں، تغیر پذیر معانی کی ان کوششوں کا ردّ، علمِ کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ شبلی کی تعریف کے مطابق تخیل، مشاہدے سے آزاد ہو کر کم و بیش وہی کام کرتا ہے، جو فلسفہ و سائنس کے تغیر پذیر معانی کرتے ہیں۔ مذہبی عقائد کے سلسلے میں تعقل کی آزادی کو محدود کرنا ضروری ہے، اور شاعری کے ضمن میں تخیل کی آزادی کو۔ شبلی دونوں کی آزادی کے حق میں نہیں تھے۔ ''کلام کی اصطلاح، جس کا لفظی مطلب 'تقریر' اور 'لفظ' ہے، یونانی فلسفیوں کی تحریروں کے عربی تراجم میں، لوگوس کی اصطلاح کے متبادل کے طور پر استعمال ہوا ہے، اس کے مفاہیم میں 'لفظ'، 'تعقل' اور 'دلیل' شامل ہے۔[۳۲]'' شبیر احمد غوری کے بہ قول:

''علم کلام کا آغاز اور اس کا فروغ نیز تدوین سب ایک مخالف عنصر کی رہین منت ہیں۔[۳۳]'' یہ مخالف عنصر عقلیت اور فلسفہ تھا۔ چناں چہ شبلی نے کلام کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ''علم کلام حقیقت میں دو چیزوں کا نام ہے: اثبات اور ابطال، یعنی فلسفے وغیرہ کا ابطال اور عقائد اسلام کا اثبات۔[۳۴]'' شبلی کے زمانے میں 'فلسفہ وغیرہ' سے مراد یورپی سائنسی فکر تھی۔

جیسا کہ ہم گزشتہ صفحات میں لکھ آئے ہیں، تب یورپ 'نمائندگی کا ہشت پہلو نظام' تھا۔ ہر یورپی شے، ہر یورپی فکر محض ایک شے یا ایک فکر نہیں سمجھی جاتی تھی، ایک سیاسی وثقافتی طاقت کی نمائندہ سمجھی جاتی تھی۔ لہٰذا شبلی جس نئے علم کلام کو پیش کر رہے تھے، وہ محض نئی فکر کے ابطال کا نام نہیں تھا، بلکہ اس ابطال کے ذریعے یورپی فکر کے استناد اور جواز پر بھی سوالیہ نشان لگاتا تھا۔ اس بات کو ہم دوسرے طریقے سے بھی سمجھ سکتے ہیں۔ سرسیّد کی نظر میں بھی حکمتِ جدیدہ کا چیلنج تھا۔ انھوں نے دو راستے سجھائے تھے: حکمت جدیدہ کا بطلان یا اس سے مطابقت۔ خود انھوں نے دوسرے راستے کا انتخاب کیا۔ (شبلی اپنے علم کلام میں پہلے راستے پر چلے) سرسیّد بھی حکمتِ جدیدہ کو یورپ سے، یعنی نمائندگی کے ہشت پہلو نظام سے الگ نہ کر سکے، اسی لیے یورپی علوم کے ساتھ یورپی ثقافت کی تقلید پر زور دینے لگے، جس کا ثبوت ان کا یہ قول ہے کہ: ''اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں۔ ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔[۳۵]'' اس کے مقابلے میں شبلی کو اصلی ترقی اپنے علوم اور زبانوں کے تحفظ میں نظر آتی تھی۔ شبلی کے لیے ماضی کے عرب کی وہی غیر معمولی علامتی معنویت تھی جو سرسیّد کے لیے انگلستان کی تھی۔ شبلی کو عرب اور عربی میں وہ سب مثالی خوبیاں نظر آتی تھیں، جو سرسیّد کے مطابق انگلستان اور انگریزی میں تھیں۔ بہ قول شبلی: ''آزادی عرب کا مایۂ خمیر ہے۔ بلند خیالی، دلیری، آزادی، حوصلہ مندی کی جو مثالیں تاریخ عرب کے ہر صفحے پر ملتی ہیں، آج یورپ بھی اس قسم کے واقعات پیش نہیں کر سکتا۔[۳۶]'' لہٰذا شبلی کا علمِ کلام حکمتِ جدیدہ سے مطابقت کے بجائے، اس کے ابطال سے عبارت تھا، اور حکمتِ جدیدہ کے مقابلے میں جب وہ عقائدِ اسلام کے اثبات کی سعی کرتے تھے، تو اس سعی کی نوعیت خالص علمی یا اکیڈمک تھی، مگر اس کی معنویت سیاسی تھی۔ شبلی کی متکلمانہ فکر مذہبِ اسلام کے مستقل، ابدی معنی کے اثبات کے ذریعے، ایک 'سیاسی معنی' بھی تشکیل دیتی تھی: یہ کہ یورپ رفلسفے رسائنس کے تغیر پذیر وکثیر معانی کے مقابلے میں مشرق رمذہب راسلام واحد، مستحکم ومحکم معنی کا حامل ہے۔ یہ طریقِ فکر انھیں زیادہ سے زیادہ ماضی کی طرف رجوع کرنے پر مائل رکھتا تھا۔

شبلی کی ادبی تنقید پر علمِ کلام کی منطق کا کس قدر اثر ہے، اس کی سب سے اہم شہادت سوانح مولانا روم میں ملتی ہے، جسے انھوں نے قیامِ حیدر آباد کے زمانے (۱۹۰۴ء) میں لکھا تھا۔ اس کتاب میں لکھتے ہیں۔

مثنوی نے عالمِ شہرت میں جو امتیاز حاصل کیا، آج تک کسی مثنوی کو یہ بات نصیب نہیں ہوئی، لیکن یہ عجیب بات ہے کہ اس قدر مقبول ہونے اور ہزاروں لاکھوں دفعہ پڑھے جانے کے بعد بھی لوگ اس کو جس حیثیت سے جانتے ہیں وہ صرف یہ ہے کہ وہ تصوف اور طریقت کی کتاب ہے۔ یہ کسی کو خیال بھی نہیں آیا کہ وہ صرف تصوف نہیں بلکہ عقائد اور علم کلام کی بھی عمدہ ترین تصنیف ہے۔[۳۷]

اسی لیے وہ اسے سلسلۂ کلامیہ کا چوتھا حصہ کہتے ہیں۔ یہاں مقصود اس کتاب کا تجزیہ نہیں، بلکہ اس طریق کار کا جائزہ لینا ہے، جسے وہ ایک شاعری کی کتاب کے مطالعے میں بروئے کار لاتے ہیں۔ مثنوی کو تصوف اور طریقت (جن سے شبلی کو کم ہی دل چسپی تھی) سے زیادہ عقائد اور علم کلام کی کتاب قرار دینا، اس بات کی شہادت ہے کہ شبلی شاعری میں ان معانی کی دریافت کو اہمیت دے رہے تھے، جو حقیقتاً شعری تخیل کی پیداوار نہیں، وہ پہلے سے موجود ہیں، شاعری انھیں زیادہ مؤثر پیرائے میں پیش کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ شبلی شعری تخیل کی خلقِ معنی کی صلاحیت کی بجائے، شاعری کے مستحکم معنی کی ترسیل کی صلاحیت کو اجاگر کر رہے تھے۔ شبلی کا منشا ہو یا نہ ہو، ان کے طریقِ کار سے شعری تخیل اور شاعری میں فرق پیدا ہو رہا تھا۔ شعری تخیل قوتِ ایجاد ہے، اور شاعری اظہار کا مؤثر پیرایہ ہے۔ شبلی شاعری کے مؤثر پیرایۂ اظہار ہونے پر زیادہ سے زیادہ زور دے رہے تھے۔ چناں چہ انھوں نے مثنوی کے مطالعے میں ان اشعار اور حکایات کو خاص طور پر اجاگر کیا ہے جن میں اسلامی عقائد کے حق میں مؤثر شاعرانہ استدلال کیا گیا ہے۔ مثلاً شبلی مثنوی سے یہ شعر درج کرتے ہیں: 'بے جہت دان عالم امر اے صنم / بے جہت تر باشد آمر لاجرم' (اے یار عالمِ روح جہت سے منزّہ ہے تو عالم روح کا خالق اور بھی منزّہ ہوگا) ہیں، اور اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

متکلمین کے استدلال سے اگر ثابت ہوتا تھا تو صرف اس قدر کہ خدا علۃ العلل ہے، لیکن اس کا منزّہ، بری عن المادۃ اور اشرف الموجودات ہونا ثابت نہیں ہوتا تھا، لیکن بخلاف اس کے مولانا کے استدلال سے خدا کی ذات کے ساتھ، اس کے صفات بھی ثابت ہوتے ہیں، اس کے ساتھ مادیین کے مذہب کا ابطال بھی ہوتا ہے۔[۳۸]

گویا مولانا روم کا استدلال، متکلمین کے استدلال سے زیادہ مؤثر، قوی اور گہرا ہے۔ کیا شبلی یہ سمجھتے ہیں کہ شاعرانہ استدلال، کسی دوسرے استدلال کے مقابلے میں زیادہ مؤثر ہے؟ ممکن ہے

سمجھتے ہوں، مگر وہ یہاں مولانا روم کے استدلال کو شاعرانہ نہیں، تعقلی استدلال کے طور پر ہی زیر بحث لاتے ہیں۔ شاعرانہ استدلال بلاشبہ موجود ہے، مگر شبلی کی مطالعاتی حکمتِ عملی سے یہ نمایاں نہیں ہوتا۔

حقیقت یہ ہے کہ علم کلام اور شاعری کے مطالعے میں علم کلام کی منطق بروئے کار لانے میں ایک بڑی 'مشکل' ہے۔ مثلاً دیکھیے کہ علم کلام، فلسفے کا ابطال کرتا ہے، مگر اس کے لیے فلسفے ہی کو کام میں لاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مذہبی عقائد کے اثبات کے لیے، فلسفیانہ عقلی طریق کار سے کام لیتا ہے۔ علم کلام جن شبہات کو رفع کرنا چاہتا ہے، ان کو تقویت دینے کا امکان بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ عقلی طریقِ کار جن شبہات کو رفع کرنا چاہتا ہے، وہ اسی طریق فکر ہی کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اسی لیے سیّد سلیمان ندوی نے اپنے اُستاد کے طریقِ کار سے اختلاف کیا، اور لکھا کہ: ''اس سے وہ اعتراضات اور شبہات ان لوگوں میں بھی پھیلتے ہیں، جو اِن سے واقف نہیں۔[۳۹]'' سیّد صاحب نے اس مسئلے کا حل یہ نکالا کہ جن علوم سے شبہات پیدا ہوتے ہیں ''پہلے ان جدید علوم کو مسلمان بنانا چاہیے، پھر ان کو مسلمانوں میں رواج دینا چاہیے، ورنہ بغیر اس کے وہی باطنیت اس زمانے میں بھی پھیلے گی جو امام غزالی سے پہلے پھیلی تھی۔[۴۰]''... برسبیلِ تذکرہ علوم کو مسلمان بنانے کا 'انقلابی خیال' ضیا دور سے کافی پہلے ہی پیش ہو چکا تھا۔ سیّد صاحب نے اس پر بحث نہیں کی کہ علوم کس مفہوم میں کافر ہوتے ہیں، تاہم انھیں مسلمان بنانے کا نسخہ ضرور بتایا ہے کہ غزالی کی طرح جدید علوم کے تراجم پیش کرنے کے بجائے ان علوم پر اسلامی طرز پر کتابیں لکھی جائیں۔ 'کافرانہ علوم' پر اسلامی طرز کی کتابیں لکھنے سے علوم مسلمان ہوتے ہیں یا نہیں، کچھ وثوق سے نہیں کہہ سکتے، مگر اس سے ان علوم کے سلسلے میں نفرت کا رویہ ضرور پروان چڑھتا ہے۔ یہ رویہ ہم تقریباً سب مسلمان ملکوں میں مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ نفرت اگر ایک آگ ہے تو اس میں خود نفرت کرنے والا ہی جل کر بھسم ہوتا ہے۔... بہ ہر کیف یہ حقیقت اپنی جگہ موجود ہے کہ علم کلام سے فلسفے کی روح نکالنا ممکن نہیں، خواہ فلسفے کو کس قدر بُرا بھلا کہا جائے، اور اسی طرح شاعری کے کسی بھی طرح کے مطالعے سے اس کی خلقِ معنی کی روح کو خارج کرنا ممکن نہیں، خواہ اسے کس قدر محض ایک ظرف (container) سمجھا جائے۔ ایک میں تعقل اور دوسری میں تخیل کو دبایا جاتا ہے تو، وہ اسی دبانے کے عمل ہی میں ظاہر ہو جاتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر اسی صورتِ حال کی ترجمانی کرتا ہے۔

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے کو ان بتوں سے بھی نسبت ہے دُور کی

گویا علم کلام سے فلسفے کو، اور شاعری سے تخیل کو خواہ کس قدر دیس نکالا دیا جائے، دونوں کی نسبت یا کم از کم ان کا نقش مبہم یعنی (trace) باقی رہتا ہے۔ نقش مبہم کا معاملہ یہ ہے کہ وہ نہ صرف اپنی جھلک دکھلاتا رہتا ہے، بلکہ کسی متن کے بالائی معنی کو، یا مصنف کے دعووں کو، اپنی حاشیائی حیثیت کے باوجود، تہ و بالا کرنے کی صلاحیت کا مظاہرہ بھی کرتا رہتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ شبلی مولانا روم کے صرف وہ اشعار درج کرتے ہیں، جن میں منطقی استدلال ہے، مگر چلتے چلتے شبلی، مولانا کا ایک ایسا شعر درج کر جاتے ہیں جس میں تخیل کی اسی ایجادِ معنی کی صلاحیت کا بیان ہے، جسے شبلی دباتے ہیں۔ شعر دیکھیے:

بے نہایت کیشہا و پیشہا
جملہ ظلِ صورتِ اندیشہا

یعنی بے اندازہ مذاہب اور پیشے، سب خیالات کے پرتو ہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے ذرا غالب کے بھی دو فارسی شعر دیکھتے چلیے، جو اسی موضوع سے متعلق ہیں۔

کفر و دیں چیست جز آلائشِ پندارِ وجود
پاک شو پاک کہ ہم کفرِ تو دینِ تو شود

[تیرے غلط تصورِ خودی کے سوا کفر و دیں کیا ہے۔ اس آلائش سے پاک ہو جاتا کہ تیرا کفر بھی تیرا ایمان بن جائے]

خوش بود فارغ زبندِ کفر و ایماں زیستن
حیف کافر مردن و آوخ مسلماں زیستن

[کفر و ایماں کے خرخشوں سے بے نیاز ہو کر زندگی بسر کرنا کس قدر پُر لطف ہے۔ کافر رہ کر مرنا اور مسلمان ہو کر جینا دونوں پر افسوس]

حقیقت یہ ہے کہ غالب نے رومی ہی کی بات کو آگے بڑھایا ہے۔ غالب نے خیالات کے پرتو کے ساتھ پندارِ وجود کا اضافہ کر دیا ہے۔ نیز اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ فساد کی جڑ یہی پندارِ وجود ہے۔ خود رومی کے شعر میں یہ معنی مضمر ہے کہ اگر جملہ مذاہب خیالات کے پرتو ہیں، تو ان میں اس جنگ کا امکان ہی ختم ہو جاتا ہے، جو سچائی کے واحد دعوے دار ہونے کے نام پر اور، ایک دوسرے پر بالادستی کی خاطر ان میں برپا کی جاتی ہے۔ یہ 'معنی' متکلمانہ تعقل کی پیداوار نہیں، شعری تخیل کی تخلیق ہیں۔ شعری تخیل کا کوئی مذہب نہیں، کوئی پیشہ نہیں، کوئی سرحد نہیں، وہ ان سب سے بلند اور ان

سب پر حاوی ہے۔ وہ انھیں خلق کر سکتا ہے، معنی کی آزادانہ حرکت کو جاری رکھ سکتا ہے، استعارہ سازی کر سکتا ہے، متبادلات تخلیق کر سکتا ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے عارف رومی کو تشبیہ و تمثیل کا بادشاہ کہا ہے۔[۴۱] اور اس طرح ان کے شعری تخیل کی بے مثال زرخیزی کی داد دی ہے۔ شبلی کی متکلمانہ تعبیر میں شاعری کے اس کردار کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی کہ وہ متبادلات تخلیق کر سکتی ہے، کم کہہ کر زیادہ کا ابلاغ کر سکتی ہے؛ ان خاموشیوں کو تخلیق کر سکتی ہے، جنھیں چشمِ خیال سے 'سنا' جا سکتا ہے، ان وقفوں کو خلق کر سکتی ہے، جو دو لفظوں، دو مصرعوں کے بیچ میں ہوتے ہیں، مگر ان میں معانی کا حشر برپا ہوتا ہے؛ نیز دُہرے تہرے تناظرات مہیا کر سکتی ہے؛ اور ایک نظام کے استبداد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے۔ حالاں کہ ابتدا میں شبلی کی تنقیدی تحریریں (جب وہ دو جذبی رجحان کی حامل تھیں) اس بات کا امکان رکھتی تھیں۔

حواشی

۱۔ سیّد سلیمان ندوی، حیات شبلی (لاہور: بک ٹاک، ۲۰۱۴ء)۳۲۹۔
۲۔ ایضاً، ۱۸۲ تا ۱۸۳۔
۳۔ ایضاً، ۱۸۱۔
۴۔ ایس ایم اکرام، یادگارِ شبلی، طبع دوّم (لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۴ء)۱۱۱۔
۵۔ بل اشرافت و دیگر، *Postcolonial Studies: The Key Concepts*، طبع سوّم (امریکا: روٹلیج، ۲۰۱۳ء)۱۴۔
۶۔ شبلی نعمانی، سفرنامہ روم و مصر و شام (دہلی: قومی پریس، ۱۹۲۸ء)۷۔
۷۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد اوّل و دوّم (لاہور: الفیصل، ۲۰۱۴ء)۶۔
۸۔ ایضاً، ۱۱۔
۹۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم (لاہور: الفیصل، ۲۰۱۴ء)۵۔
۱۰۔ جون اسٹوارٹ مل، *On Liberty* (لندن: جون ڈبلیو پارکر اینڈ سن، ۱۸۵۹ء)۳۳۔
۱۱۔ مل نے یہ مضمون اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز میں لکھا ہے۔ وہ شاعری کو دیگر ادبی اصناف اور علوم سے ممیز کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں شاعری کی خصوصیت جذبات کو متاثر کرنا ہے۔ وہ ورڈز ورتھ کی مانند سائنس کو شاعری کی ضد سمجھتے ہیں۔ سائنس ہمیں قائل کرتی ہے، مگر شاعری ہمارے دل میں تحریک پیدا کرتی ہے۔ شبلی بھی اسی خیال کو دہراتے ہیں۔ مل کے مضمون کے مکمل حوالے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

[*Dissertations and Discussions,Political, Philosophical, and Historical*، جلد اوّل (لندن: جون ڈبلیو پارکر اینڈ سن، س ن) ۶۳ تا ۹۴۔]

۱۲۔ پی بی شیلے، "A Defence of Poetry an Essay"، مشمولہ *Essays and Letters from Abroad*، جلد اوّل (مرتبہ: مسز شیلے) (لندن: ایڈورڈ میکسون، ۱۸۴۰ء)۱۲۔
۱۳۔ رابرٹ سی سلمان، *Continental Philosophy, since 1750*، (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۸ء)۷۔
۱۴۔ ایس ٹی کالرج، *Biographia Literaria* (نیویارک: لیوٹ لارڈ اینڈ کمپنی، ۱۸۳۴ء)۱۶۱۔
۱۵۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم (متذکرہ بالا)۶۔

۱۶۔ ایضاً، ۴۷۔

۱۷۔ محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)،
۱۹۴۔

۱۸۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم (متذکرہ بالا) ۲۷ تا ۲۸۔

۱۹۔ ایضاً، ۱۱۔

۲۰۔ ایضاً، ۴۰۔

۲۱۔ ایضاً، ۴۳۔

۲۲۔ ایضاً، ۴۷۔

۲۳۔ ایضاً، ۵۶۔

۲۴۔ ایضاً، ۵۸۔

۲۵۔ ایضاً، ۵۹۔

۲۶۔ ژاک دریدا، Of Grammatology (ترجمہ: گائتری چکراورتی) (امریکا: جان ہاپکنز یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء) ۴۹۔

۲۷۔ آل احمد سرور، ''شبلی میری نظر میں''، کریسنٹ، شبلی نمبر (لاہور: گورنمنٹ اسلامیہ کالج، ریلوے روڈ، جنوری ۱۹۷۱ء) ۱۱۸۔

۲۸۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم (متذکرہ بالا) ۱۴۴ تا ۱۴۵۔

۲۹۔ ایضاً، ۱۴۳۔

۳۰۔ ایضاً، ۷۵۔

۳۱۔ ایضاً، ۸۰۔

۳۲۔ ہنری آسٹرن وولفسن، The Philosophy of the Kalam (امریکا: ہاورڈ کالج، ۱۹۷۶ء) ا۔

۳۳۔ شبیر احمد غوری، اسلامی ہند میں کلام و فلسفہ (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۷ء) ۱۱۔

۳۴۔ شبلی نعمانی، الغزالی (دہلی: رحمانی پریس، ۱۹۲۵ء) ۵۶۔

۳۵۔ سر سیّد احمد خان، خود نوشت افکارِ سر سیّد (مرتبہ: ضیاء الدین لاہوری) (کراچی، فضلی سنز، ۱۹۹۸ء) ۲۰۷۔

۳۶۔ شبلی نعمانی، مقالاتِ شبلی، جلد سوم (مرتبہ: سیّد سلیمان ندوی) (اسلام آباد: نیشنل بک

فاؤنڈیشن، ۱۹۸۹ء)۱۶۹۔

۳۷۔ شبلی نعمانی، سوانح مولانا روم (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۶ء)۱۰۴۔

۳۸۔ایضاً، ۱۱۲۔

۳۹۔ ایس ایم اکرام، یادگارِ شبلی (متذکرہ بالا)۲۷۱۔

۴۰۔ سیّد سلیمان ندوی، حیاتِ شبلی (متذکرہ بالا)۳۹۔

۴۱۔ خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہاتِ رومی (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۷۷ء)۶۔

کتابیات

اُردو کتب

آصف فرخی، عالم ایجاد (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)۔

ابن کثیر، عمادالدین ابوالفدا، حافظ، تفسیر ابن کثیر، جلد اوّل (مترجم: مولانا محمد جونا گڑھی) (لاہور: مکتبہ قدوسیہ، ۲۰۰۶)۔

اشرف، ہمایوں (مرتب)، سعادت حسن منٹو: ایک لیجنڈ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء)۔

اعظمی، خلیل الرحمان، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء)۔

افتخار احمد صدیقی، مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)۔

اکبرالٰہ آبادی، کلیات اکبر، حصہ اوّل، دوم، سوم (پنجاب پبلشرز، کراچی، س ن)۔

اکرام، ایس ایم، یادگارِ شبلی (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۴ء)۔

انتظار حسین، شہرزاد کے نام (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)۔

ایضاً، مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)۔

جالب، افتخار، لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر (کراچی: فرہنگ، ۲۰۰۱ء)۔

ایضاً (مرتب)، نئی شاعری (لاہور: نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء)۔

جالبی، جمیل، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد چہارم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء)۔

ایضاً (مرتب)، میراجی: ایک مطالعہ (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)۔

چغتائی، اکرام، محمد (مرتب) ڈپٹی نذیر احمد: احوال و آثار (لاہور: پاکستان رائیٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۳)۔

چکبست، پنڈت برج نارائن، لکھنوی، مضامین چکبست (الٰہ آباد، انڈین پریس لمیٹڈ، ۱۹۳۷ء)۔

حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ: رفیق حسین) (الہ آباد: ۱۹۶۴ء)۔

ایضاً، حیاتِ جاوید (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۱ء)۔

ایضاً، کلیاتِ نظم حالی (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)۔

ایضاً، کلیاتِ نظم حالی (مرتبہ: ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)، جلد دوم (لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء)۔

ایضاً، یادگارِ غالب، (مرتب: خلیل الرحمان داؤدی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء (۱۹۶۳ء))۔

ایضاً، دیوانِ حالی (شعر و شاعری پر) (کان پور: زمانہ پریس، ۱۸۹۳ء)۔

ایضاً، مجموعہ نظمِ حالی (دہلی: مطبع مرتضوی، ۱۸۹۰ء)۔

ایضاً، مقالاتِ حالی، حصۂ اوّل (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۵۷ء)۔

ایضاً، ترکیب بند موسوم بہ شکوۂ ہند، طبع ثانی (لاہور: صحافی پریس، ۱۸۸۸ء)۔

حمید نسیم، پانچ جدید شاعر (کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۴ء)۔

حیدر، قرۃ العین، آگ کا دریا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)۔

خلیفہ عبدالحکیم، تشبیہات رومی (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء)۔

دتاسی، گارساں، مقالات گارساں دتاسی، جلد دوم (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۵ء)۔

ذوالفقار، غلام حسین، نقد اکبر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء)۔

رشید احمد جالندھری، ڈاکٹر، برطانوی ہند میں مسلمانوں کا نظام تعلیم: ایک ناقدانہ جائزہ، دارالعلوم دیو بند، طبع دوم (لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۴ء)۔

رشید امجد، عابد سیال (مرتبین)، میرا جی صدی: منتخب مقالات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۰ء)۔

زکریا، خواجہ محمد، اکبر الہ آبادی، تنقیدی و تحقیقی مطالعہ (لاہور: مجلس ترقی ادب)۔

سلیم الرحمان، محمد (مترجم)، اسیر ذہن (لاہور: ادارۂ تالیف و ترجمہ، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۸ء)۔

سید احمد خان، سر، مقالات سر سید، جلد ۳ (مرتبہ: اسماعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)۔

ایضاً، مقالات سر سید، جلد ۸ (مرتبہ: اسماعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)۔
ایضاً، خطوطِ سر سید (مرتبہ: راس مسعود) (بدایوں: نظامی پریس، ۱۹۲۴ء)۔
ایضاً، مسافرانِ لندن (مرتبہ: اصغر عباس) (دہلی: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۹ء)۔
ایضاً، خود نوشت افکار سر سید (مرتبہ: ضیا الدین لاہوری) (کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۸ء)۔
شبلی نعمانی، سفر نامہ روم و مصر و شام (دہلی: قومی پریس، ۱۹۲۸ء)۔
ایضاً، شعر العجم، جلد اوّل و دوم و چہارم (لاہور: الفیصل، ۲۰۱۴ء)۔
ایضاً، الغزالی (دہلی: رحمانی پریس، ۱۹۲۵ء)۔
ایضاً، سوانح مولانا روم (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۶ء)۔
ایضاً، مقالات شبلی، جلد سوم (مرتبہ: سید سلیمان ندوی) (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۹ء)۔
شیما مجید، میراجی، باقیاتِ میراجی (لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۰ء)۔
ظفر حسن، ڈاکٹر، سرسید اور حالی کا نظریۂ فطرت، طبع دوم (لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۳ء)۔
عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، طبع سوم (ترجمہ: جمیل جالبی) (لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۲۰۰۶ء)۔
عسکری، محمد حسن، مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)۔
غوری، شبیر احمد، اسلامی ہند میں کلام و فلسفہ (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۷ء)۔
قاضی جاوید، سرسید سے اقبال تک، طبع سوم (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۰ء)۔
قمر الدین احمد، بزم اکبر (دہلی: انجمن ترقی ہند، س ن)۔
کاظم، محمد، مسلم فکر و فلسفہ (لاہور: مشعل بکس، ۲۰۰۸ء)۔
مدنی، حسین احمد، مولانا، برطانوی سامراج نے ہمیں کیسے لوٹا، طبع ششم (ترتیب: محمد عباس شاد) (لاہور: طیب پبلشرز، ۲۰۱۲ء)۔
ممتاز احمد خاں، حسن ظہیر (مرتبین)، قرۃ العین حیدر، اردو فکشن کے تناظر میں (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۹ء)۔
منٹو، سعادت حسن، سیاہ حاشیے (لاہور: مکتبۂ شعر و ادب، س ن)۔

ایضاً، گنجے فرشتے، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء)۔

ایضاً، منٹو نما (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)۔

ایضاً، منٹو راما (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء)۔

ایضاً، منٹو نامہ، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)۔

مودودی، سید ابوالاعلیٰ، مولانا (مترجم و مفسر)، تفہیم القرآن، جلد اوّل (لاہور: ترجمان القرآن، س ن)۔

میراجی، کلیاتِ میراجی (مرتب: جمیل جالبی) (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)۔

نارنگ، گوپی چند، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)۔

ناگی، انیس، میراجی، ایک بھٹکا ہوا شاعر (پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۱ء)۔

ندوی، سلیمان، سید، حیاتِ شبلی (لاہور: بک ٹاک، ۲۰۱۴ء)۔

ندوی، عبدالسلام، مولانا، ابنِ خلدون (لاہور: گلوب پبلشرز، س ن)۔

نذیر احمد، ڈپٹی، توبۃ النصوح، مرتبہ: افتخار احمد صدیقی، طبع دوم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء)۔

نظامی، خلیق احمد، سرسید کی فکر اور عصر جدید کے تقاضے (دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۳ء)۔

وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء)۔

ولا، مظہر علی خاں، بیتال پچیسی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۵ء)۔

قرآن حکیم۔

کتاب مقدس یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ (لاہور: بائبل سوسائٹی، ۲۰۰۷ء)۔

کریسنٹ، شبلی نمبر، (لاہور: گورنمنٹ اسلامیہ کالج، ریلوے روڈ، جنوری ۱۹۷۱ء)۔

انگریزی کتب

ادونس،Sufiism and Surrealism (عربی سے ترجمہ: جوڈتھ کمبر بیش) (لندن: ساقی، ۲۰۰۵ء)۔

ارسطو، بوطیقا، اشاعت ششم (مترجم: عزیز احمد) (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۱ء)۔

اعظم، فردوس،The Colonial Rise of the Novel (لندن: روٹلیج، ۱۹۹۳ء)۔

افلاطون،Phaedo (ترجمہ: چارلس ایس سٹین فورڈ) (نیویارک: ولیم گونس، ۱۸۵۴ء)۔

اقبال، علامہ، محمد، Stray Reflections (مرتبہ: ڈاکٹر جاوید اقبال) (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۹۲ء (۱۹۶۱ء))۔

ایضاً، Speeches and statements of Iqbal (مرتبہ: شاملو) (لاہور: اقبال پبلی کیشنز، س ن)۔

انتظار حسین،Basti (ترجمہ: فرانسس پریچٹ) (نیویارک: نیویارک بک ریویو، ۲۰۱۳ء)۔

ایسپلے، کائتھ،Historical Dictionary of Surrealism (ٹورنٹو: دی سکیئر کرو پریس، ۲۰۱۰ء)۔

ایلس کریگ،The Suppressed Books (اوہیو: دی ورلڈ پبلی کیشنز کمپنی، ۱۹۶۳ء)۔

ایلگر، دائت مار،Dadaism (بون: مارسل ڈوچیمپ، ۲۰۰۴ء)۔

اینتھن، چارلس،A Classical Dictionary: containing an account of the principal proper names (نیویارک: ہارپر، ۱۸۴۸ء)۔

این جیا پلان، History of Education in India (نیو دہلی: اٹلانٹک پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹر، ۲۰۰۵ء)۔

اینڈرسن، بینڈکٹ، Imagined Communities: Reflections on the Origin of Nationalism (ورسو: لندن و نیویارک، ۱۹۹۱ء (۱۹۸۳ء))۔

ایونس، ڈیلن، An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (لندن: روٹلیج، ۱۹۹۳ء)۔

باختن، ایم، ایم،Tha Dialogic Imagination (مرتبہ: میکائل ہولکوسٹ، مترجم: کیرل ایمرسن و میکائل ہولکوسٹ) (امریکا: یونیورسٹی آف ٹیکساس پریس)۔

ایضاً،Problems of Dostoevsky's Poetics (مترجم و مرتب: کیرل ایمرسن) (لندن: یونیورسٹی آف مینوسٹا پریس)۔

بارت، رولاں، Image Music Text (مترجم: سٹیفن ہیتھ)(لندن: فونٹانا پریس، ۱۹۷۷ء)۔

بریتون، آندرے، Manifestoes of Surrealism (ترجمہ: رچرڈ سیور، ہیلن آر لین) (امریکا: ۱۹۷۲ء(۱۹۲۴ء))۔

بل اشرافت و دیگر، Postcolonial Studies: The Key Concepts، طبع سوم (امریکا: روٹلیج، ۲۰۱۳ء)۔

بلائتھ، آر ایچ، Oriental Humour (ٹوکیو (جاپان): ہوکوسائی دو پریس، ۱۹۵۹ء)۔

بن سٹولٹ زفوس، Lacan and Literature :Purloined Pretexts (البانے: سٹیٹ یونیورسٹی آف نیویارک، ۱۹۹۶ء)۔

بیلسی، کیتھرین، Critical Practice (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۱۹۹۰ء، (۱۹۸۰ء))۔

پٹیل، گیتا، Lyrical Movements, Historical Hauntings: On Gender, Colonialism, and Desire، (کیلیفورنیا: سٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء)۔

پولاک، شیلڈن، Literary Cultures in History: Reconstruction from South Asia (لاس اینجلس ولندن: کیلی فورنیا یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء)۔

ٹیرنس ہاکس، Metaphor (لندن و نیویارک: میتھوئن، ۱۹۷۲ء)۔

جلال، عائشہ، Self and Sovereignty (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)۔

جون ڈی کو یکنبوس، Illustrated History of Ancient Literature,Oriental and Classical (نیویارک: ہارپر اینڈ برادرز پبلشرز، ۱۸۷۸ء)۔

جونز، ولیم، سر، Discourses and Miscellaneous Papers، جلد دوم (مرتبہ: جیمز ایلمز) (لندن: چارلس ایس آرنلڈ، ۱۸۲۴ء)۔

جونز، ولیم، سر، The Works of Sir William Jones، جلد چہارم (لندن، جی جی اینڈ جے رابنسن، س ن)۔

چغتائی، اکرام، محمد (مرتب)، Deputy Nazir Ahmad, A biographical and critical appreciation (لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۱۳ء)۔

چھابڑا، جی، ایس، Advance Study in the History of Modern India، جلد دوم (نئی دہلی: لوٹس پریس، ۲۰۰۵ء)۔

چندر پال، بپن، The Spirit of Indian Nationalism (لندن: ہند نیشنلسٹ ایجنسی، س ن)۔

چیپل ہل و چارلس کرزمین (مرتبین)، Modernist Islam: 1840-1940 (لندن: اوکسفرڈ، ۲۰۰۲ء)۔

درید، اژاک، Margins of Philosophy (ترجمہ: ایلین باس) (شکاگو: یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۱۹۸۲ء)۔

ایضاً، Of Grammatology (مترجم: گائتری چکراورتی) (امریکا: جان ہاپکنز یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء)۔

ایضاً، Of Grammatology (امریکا: جون ہاپکنز یونیورسٹی، ۱۹۷۴ء)۔

ڈو بوائس، ڈبلیو ای بی، The Souls of Black Folk (آرک مینر، راک ولی، میری لینڈ، ۲۰۰۸ء (۱۹۰۳ء))۔

ڈیفو، ڈینیل، The Family Instructor، جلد اول، سولھواں ایڈیشن (لندن: ایچ ووڈ فال، ڈبلیو سٹراہن، جی کائیتھ، ۱۷۶۶ء)۔

ڈیوڈ لاج، The Modes of Modern Writing (لندن: ایڈورڈ آرنلڈ، ۱۹۷۷ء)۔

چرڈسن، جون، A Dissertation on the languages, Literature and Manners of Eastern Nations، جلد دوم (لندن: اوکسفرڈ، ۱۷۷۸ء)۔

رسل، رالف، The Pursuit of Urdu Literature: A Select History (لندن و نیوجرسی: زیڈ بکس لمیٹڈ، ۱۹۹۲ء)۔

زمورا، لوئیس پارکنسن، وینڈی بی فارس (مدیران)، Magical Realism: Theory, History, Community (امریکا: ڈیوک یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء)۔

ژاک دریدا، Of Grammatology (امریکا: جون ہاپکنز یونیورسٹی، ۱۹۷۴ء)۔

ژینٹ، ژرار، Paratext: Threshold of Interpretation (یونیورسٹی آف کیمبرج، ۱۹۹۷ء)۔

سٹائن، برٹن، History of India (مرتبہ: ڈیوڈ آرنلڈ) طبع دوم، (برطانیہ، ولی بلیک ول، ۲۰۱۰ء)۔

سمتھ، لیوس فرڈی ننینڈ (Lewis Ferdinand Smith) مترجم: انگریزی ایڈیشن باغ و بہار، (لکھنؤ: نول کشور پریس، ۱۸۹۵ء)۔

سعید، ایڈورڈ، Orientalism (دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۷۸ء)۔

ایضاً، The World, the Text and the Critic (امریکا: ہاورڈ یونیورسٹی، ۱۹۸۳ء)۔

سٹیونس، انتونی، Archetype:A Natural History of the Self (برطانیہ: روٹلیج اینڈ کیگن پال)۔

سکیٹ، والٹر ڈبلیو، A Concise Etymological Dictionary of the English Language (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء (۱۸۸۲ء))۔

سلمان، رابرٹ سی، Robert C. Solomon, Continental Philosophy, since 1750 (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۸ء)۔

سوم دیو، Tales from the Kathasaritsagara (نئی دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۴ء)۔

سونٹاگ، سوسن، Illness as Metaphor (نیویارک: فرار، سٹراس اینڈ جیروکس، ۱۹۷۷ء)۔

سی ایم نعیم، Urdu Texts and Contexts (دہلی: پرمانینٹ بلیک، ۲۰۰۴ء)۔

سیمپسن، ایم کے، Repentance of Nasuh (مرتبہ: سی ایم نعیم) (دہلی: پرمانینٹ بلیک، ۲۰۰۲ء)۔

شیفرڈ، چارلس، Lacan and the Limits of Language (نیویارک: فوردھم یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۸ء)۔

شیلے، پی بی، Essays and Letters from Abroad، جلد اول (مرتبہ: مسز شیلے) (لندن: ایڈورڈ میکسون، ۱۸۴۰ء)۔

عبدالقادر شیخ، سر، The New School of Urdu Literature (لاہور: پنجاب ابزرور پریس، ۱۸۹۸ء)۔

عرشیہ ستار، Tales from the Kathasaritasagara (نیو دہلی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۴ء)۔

فاؤلر، ایچ ڈبلیو، A Dictionary of Modern English Usage (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۲۷ء)۔

فرائیڈ، سگمنڈ، On Creativity and the Unconscious (مرتبہ: بنجامن نیلسن) (نیویارک ولندن: ہارپر اینڈ روپبلشر، ۱۹۵۸ء)۔

کالرج، سیموئیل ٹیلر، Biographia Literaria، (لندن: جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۲ء)۔

کائتھ جینکنس (مرتب)، The Postmodern History Reader (نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۷ء)۔

کزامیا، لوئی، A History of English Literature (ترجمہ: ڈبلیو ڈی میکلینز) (لندن: جے ایم ڈینٹ اینڈ سنز، ۱۹۵۷ء)۔

کلیٹ لرنر اور دائزن، An Introduction to the Study of Narrative Fiction (جرمنی)۔

کمار، نند، Indian English Drama: A Study in Myths (نیو دہلی: سروپ اینڈ سنز، ۲۰۰۳ء)۔

کیری ایل کوپر ولارنس اے پروین (مرتبین)، Personality: Critical Concepts in Psychology

(نیویارک: روٹلیج، ۱۹۹۸ء)۔

گاندھی، موہن داس، کرم چند، Thoughts on National Language (مرتبہ: جیوانی دیا بھائی ڈیسائی) (پرنٹر و پبلشر مرتب، ۱۹۵۶ء)۔

گوٹش پاک، پیٹر، Religion, Science and Empire:Classifying Hinduism and Islam in British India (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء)۔

گوہا، رنجیت، Dominance Without Hegemony (لندن: ہاورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء)۔

للیولڈ، ڈیوڈ، First Generation of Aligarh (لاہور: بک ٹریڈرز، ۱۹۹۱ء)۔

لوکاچ، جارج، The Theory of the Novel (لندن: مرلن پریس، ۱۹۷۸ء)۔

مشیر الحسن، Wit and Humour in North Colonial India (دہلی: نیوگی بکس، ۲۰۰۷ء)۔

مل، جون اسٹوراٹ، On Liberty (لندن: جون ڈبلیو پارکر اینڈ سن، ۱۸۵۹ء)۔

ایضاً، Dissertations and Discussions,Political, Philosophical, and Historical، جلد اوّل (لندن: جون ڈبلیو پارکر اینڈ سن، س ن)۔

ملک، حفیظ، Sir Sayyid Ahmad Khan and Muslim Modernization in India and Pakistan (لاہور: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۸ء (۱۹۸۰ء))۔

منوگوسوامی، Producing India (دہلی: پرمانٹ بلیک، ۲۰۰۴ء)۔

میلکم براڈبری، جیمز میک فارلنس (مرتبین) Modernism (انگلینڈ: پینگوئن بکس، ۱۹۷۶ء)۔

نندتا کرشنا، Sacred Animals of India (نئی دہلی: پینگوئن بکس، ۲۰۱۰ء)۔

نوروجی، دادابھائی، Poverty and Un-British Rule in India (سوان سونس شائن اینڈ کمپنی، ۱۹۰۱ء)۔

نیومان، آئیور بی، Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation (برطانیہ: مانچسٹر یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء)۔

وارنس، کرسٹوفر، Magical Realism and Postcolonial Novel (نیو یارک: پال گریو میکملن، ۲۰۰۹ء)۔

ورجینا وولف، Orlando (نیویارک: روز یٹا بکس، ۲۰۰۲ء (۱۹۲۸ء))۔

ومساٹ، ڈبلیو کے، اور، کلینتھ بروکس، Literary Criticism: A Short History (نیو دہلی: اوکسفرڈ اینڈ آئی بی ایچ پبلشنگ کمپنی، ۱۹۷۴ء (۱۹۵۷ء))۔

ولفسن، ہنری آسٹرن، The Philosophy of the Kalam (امریکا: ہاورڈ کالج، ۱۹۷۶ء)۔

وینا نریگل، Language politics, elites, and the public sphere (نئی دہلی: پرمانٹ بلیک، ۲۰۰۱ء)۔

ہارڈ گریو، رابرٹ ایل (مرتب) Word As Mantra: The Art of Raja Rao (نئی دہلی: کتھا، ۱۹۹۸ء)۔

ہرڈر، ہانس و باربرا مطر (مرتبین) Asian Punches: A Transcultural Affair (جرمنی: سپرنگر ورلاگ، ہائیڈل برگ، ۲۰۱۳ء)۔

ہسرل، ایڈمنڈ، The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology (مترجم: ڈیوڈ کر) (ایونسٹن (امریکا): نارتھ ویسٹرن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۰ء)۔

ہنٹر، ڈبلیو ڈبلیو، The Indian Musalmans (نئی دہلی: روپا کمپنی، ۲۰۰۲ء)۔

ہریش ترویدی، مینا کشی مکھر جی (مرتبین)، Nation in Imagination (حیدرآباد (بھارت): اورینٹ لانگ مین، ۲۰۰۷ء)۔

ہینسلائی ویجورڈ (Hensleigh Wedgword)، A Dictionary of English Etymology، جلد اوّل (لندن: ٹروبنر اینڈ کمپنی، ۱۸۵۹ء)۔

ہیلوری منڈت، Understanding Thomas Mann (کولمبیا: یونیورسٹی آف ساؤتھ کیرولینا، ۲۰۰۴ء)۔

Asiatic Quarterly Review، سیریز ۳، جلد دس، نمبر ۱۹ تا ۲۰ (جولائی تا اکتوبر ۱۹۰۰ء)۔

دی امپیریل اینڈ ایشیاٹک کوارٹرلی ریویو اینڈ اورینٹل کولونیل ریکارڈ، سیریز سوم، جلد ۲۱، نمبر ۴۱ تا ۴۲ (جنوری تا اپریل ۱۹۰۶ء)۔

The Journal of the Royal Asiatic Society of Britain and Ireland، جلد ا۔

اردو ادب کی تشکیلِ جدید

نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی عہد کے اردو ادب کے مطالعات

ناصر عباس نیّر

مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں اپنے موضوع پر اردو میں اوّلین کتاب تھی، جسے ۲۰۱۳ء میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس نے شائع کیا تھا۔ اس کتاب میں اردو زبان و ادب پر نو آبادیاتی اثرات، ان کی نوعیت اور مضمرات کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی تھی۔ پیشِ نظر کتاب میں اردو ادب کے مطالعے کی اسی نہج کو آگے بڑھایا گیا ہے؛ 'آگے بڑھانے' کے لغوی اور استعاراتی دونوں مفاہیم میں۔ یعنی یہ مطالعات وہاں سے شروع کیے گئے ہیں، جہاں گزشتہ کتاب کے مطالعات ختم ہوئے تھے، اور نئے اور 'آگے کے' مباحث کو چھیڑا گیا ہے۔ مثلاً گزشتہ کتاب میں استعماری بیانیے کی ماہیت، اثرات اور حکمتِ عملی کو سمجھنے پر توجہ دی گئی تھی، جب کہ اس کتاب میں (پہلے تین مقالات کو چھوڑ کر) استعماری بیانیے کے اس متبادل بیانیے کو موضوع بنایا گیا ہے، جس کا اظہار انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اردو ادب میں ہوا۔ متبادل بیانیہ، مزاحمتی بیانیے سے مختلف ہے۔ مزاحمتی بیانیہ، استعماری بیانیے پر منحصر ہوتا ہے، جب کہ متبادل بیانیہ، کسی دوسرے بیانیے پر انحصار سے آزاد ہوتا ہے؛ وہ حقیقت میں آزادی بخش ہوتا ہے؛ وہ اپنی زبان میں، اپنی زبان کی ملکیت قبول کرتے ہوئے، وضع کیا جاتا ہے۔ متبادل بیانیہ، ردِّ استعماریت کی مخفی یا بیّن، واضح یا بین السطور کوششوں کے نتیجے میں تشکیل دیا جاتا ہے۔ انھی کوششوں کے نتیجے میں جدید اردو ادب کی تشکیل ہوئی تھی۔ لہٰذا اس کتاب کے مصنف کا موقف ہے کہ متبادل بیانیے کا مطالعہ، اردو ادب کی تشکیلِ جدید کا مطالعہ ہے۔

مصنف کے بارے میں: ڈاکٹر ناصر عباس نیر عہدِ حاضر کے معتبر نقاد ہیں۔ وہ اپنے تنقیدی موضوعات کے تنوع اور اپنی تنقید میں بین العلومی طریق کار استعمال کرنے کی بنا پر اپنے معاصرین میں ممتاز ہیں۔ انھوں نے ایم فل کا مقالہ اردو تنقید میں جدیدیت اور ما[illegible] پر لکھا، جسے انجمن ترقی اردو، کراچی نے شائع کیا۔ ان کے ڈاکٹریٹ کے مقالے کا عنوان اردو [illegible] پر تنقید کے اثرات تھا۔ انھوں نے ہائیڈل برگ یونیورسٹی، جرمنی سے، نو آبادیاتی عہد کے اردو نصابات کا مابعد نو آبادیاتی مطالعے کے عنوان سے پوسٹ ڈاکٹرل تحقیق کی۔ ان کی تنقیدی کتب میں جدید اور مابعد جدید تنقید، مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، لسانیات اور تنقید، متن، سیاق اور تناظر، ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری اور مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں شامل ہیں۔ وہ پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج کے شعبہ اردو سے وابستہ ہیں۔

ISBN 978-0-19-940262-5

9 780199 402625

RS 695

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

www.oup.com
www.oup.com.pk